



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Mestrado em Música
Ramo Interpretação (Violino)

Dissertação

**A Cultura Judaica e sua Influência na Música do Século XX:
Ernest Bloch.**

Edison Valério Verbisck

Orientador:
Doutor Eduardo Lopes

Évora, Maio de 2012.

Edison Valério Verbisck

A CULTURA JUDAICA E SUA INFLUÊNCIA NA MÚSICA DO SÉCULO XX:
ERNEST BLOCH.

Orientador: Professor Doutor Eduardo Lopes

Dissertação de Mestrado em Música – Ramo Interpretação (Violino)

Universidade de Évora, 2012.

“A work of art is the soul of a race speaking through the voice of the prophet in whom it has become incarnate.” Ernest Bloch

(Bloch & Frank, 1933, p. 376)

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Eduardo Lopes, pela sua orientação, disponibilidade e reflexões importantes na elaboração desse estudo.

Ao Professor Valentim Stefanov, cujo papel foi fundamental em minha formação enquanto violinista, e que contribuiu substancialmente para a definição do repertório que norteou essa dissertação de mestrado.

A todos professores do curso de Música da Universidade de Évora, que auxiliaram ao longo de meu percurso de aprendizado e crescimento profissional.

Aos amigos e colegas músicos, pela troca de experiências e pelos momentos de aprendizagem colectiva.

A minha esposa Marilena, pela presença e pelo auxílio essencial, aos meus pais, irmãos e demais familiares, pois sem eles e seu suporte nada disso seria possível.

Àqueles que sempre me apoiaram quando era preciso, para que eu não desanimasse ao longo do processo. A todos, o meu mais sincero obrigado!

Resumo

A Cultura Judaica e sua Influência na Música do Século XX: Ernest Bloch.

A cultura judaica oferece um importante legado à sociedade contemporânea, em diferentes áreas, inclusive na música. A identidade judaica fez-se evidente na música do século XX, através de composições de formas variadas, impregnadas de material de origem cultural judaica. Muitos compositores experimentaram diferentes formas e estilos, sendo que alguns demonstraram uma maior proximidade com a música religiosa, étnica e nacionalista do povo hebreu (e.g. Ernest Bloch). O presente estudo consiste em uma revisão bibliográfica, tendo como objectivo conhecer a cultura judaica, sua música litúrgica e tradicional e a vida e a arte de Ernest Bloch. Propõe-se também a delimitar obra e estilo do compositor, verificar a influência da música religiosa e folclórica judaica em suas composições, particularmente naquelas para violino. Pretende-se conhecer mais profundamente as referências da cultura judaica que influenciaram sua relação com a música, particularmente no violino, bem como sua relevância para o desenvolvimento da música erudita contemporânea.

Palavras-chave: música, judaísmo, violino, Ernest Bloch.

Abstract

The Jewish Culture and its Influence on Twentieth Century Music: Ernest Bloch.

Jewish culture offers an important legacy to contemporary society, in different areas, including music. Jewish identity became evident in the music of the twentieth century, through compositions of different forms, impregnated with Jewish cultural material. Many composers experimented different shapes and styles, some of which show a closer relationship with the religious, ethnical and nationalistic music of Jewish people (e.g. Ernest Bloch). The present study is a review of literature, aiming to know the Jewish culture, its liturgical and traditional music and the life and art of Ernest Bloch. It is also proposed to define the work and style of the composer, to check the influence of Jewish folk and religious music in his compositions, particularly the ones for violin. The objective is a deeper understanding of Jewish culture references that influenced its relationship with the music, particularly at violin, as well as its relevance to the development of contemporary classical music.

Keywords: music, Judaism, violin, Ernest Bloch.

Índice

Agradecimentos.....	iv
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
 INTRODUÇÃO.....	 01
Capítulo 1 – A Cultura Judaica e a Música.....	05
1.1 Breve História do Judaísmo.....	05
1.2 Música Religiosa Judaica.....	10
1.3 Música Tradicional e Folclórica Judaica.....	15
1.4 Perspectivas sobre a Música Judaica na Contemporaneidade.....	18
Capítulo 2 – Ernest Bloch.....	22
2.1 O caminho para o oeste: a vida de Ernest Bloch.....	22
2.2 Composições, influências e estilos.....	28
2.3 América: Bloch e os compositores judaico-americanos do século XX..	32
Capítulo 3 – A influência judaica nas composições de Ernest Bloch.....	36
3.1 O “Ciclo Judaico” (1911-1918).....	40
3.1.1 <i>Trois Poèmes Juifs</i>	41
3.1.2 Salmos.....	42
3.1.3 <i>Schelomo</i>	42
3.1.4 Israel.....	44

3.1.5 Quarteto de Cordas.....	45
3.1.6 Jezábel.....	45
3.2 Composições de influência judaica (1923-1951).....	46
3.2.1 <i>Baal Shem</i>	48
3.2.2 <i>Avodath Hakodesh</i>	49
3.2.3 <i>Voice in the Wilderness</i>	51
3.2.4 <i>Suite Hébraïque, From Jewish Life, Abodah, Visions et Prophéties</i> , Seis Prelúdios para Órgão e Quatro Marchas Nupciais.....	51
3.3 Ernest Bloch, o violino e o judaísmo: Concerto para Violino (1938).....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
Referências Bibliográficas.....	63

Índice de Figuras

Figura 1. Escalas Judaicas.....	16
Figura 2. Exemplo do “ <i>Bloch rhythm</i> ” em <i>Piano Quintet</i>	40
Figura 3. Tema de <i>Schelomo</i>	43
Figura 4. Modo <i>Magen Avoth</i> em <i>Schelomo</i>	44
Figura 5. Exemplo de “orientalização” em <i>Schelomo</i>	44
Figura 6. Melodia hassídica e excerto (parte de violino) de <i>Nigun</i>	48
Figura 7. Canção <i>yiddish</i> e excerto (parte de violino) de <i>Simhat Torah</i>	49
Figura 8. Excerto de <i>Avodath Hakodesh</i> , exemplo de linha melódica de quarto-acorde, incluindo trítone.....	50
Figura 9. <i>Mah Tovv</i> em <i>Avodath Hakodesh</i> e modo <i>Adonay Malak</i>	50
Figura 10. Excerto de <i>Voice in the Wilderness</i>	51
Figura 11. Excerto do Concerto para violino. Motivo E-A-G-E, “ <i>Bloch rhythm</i> ” e quintas paralelas.....	54
Figura 12. Excerto da cadência do Concerto para Violino.....	55
Figura 13. Tema do segundo movimento do Concerto para Violino.....	56
Figura 14. Excerto do terceiro movimento do Concerto para Violino.....	57

INTRODUÇÃO

A cultura judaica, com aproximadamente 4000 anos de história, possui um papel representativo na sociedade ocidental, influenciando diferentes áreas, quer das ciências, quer das artes. Na música, em particular, possui uma história de mais de 3000 anos, profundamente interligada com aspectos da própria religião e das tradições que dela advém. Trata-se, por exemplo, de Salmos, Cânticos e Lamentações, que reflectem o aspecto religioso do judaísmo, mas também de músicas para festividades tradicionais, como o *klezmer* ou a cultura *yiddish*.

A religião judaica, originária do povo Hebreu nas figuras de Abraão e Moisés, caracteriza-se por ser a mais antiga religião monoteísta do mundo. Ao longo de sua história, o povo judeu passou muitas vezes por grandes adversidades, guerras e pelo exílio. Contudo, possui uma forte tradição e uma orientação legal, moral e ética, representada pelos escritos da *Torah*, do *Talmud* e da *Kabbalah*. As festividades judaicas seguem o calendário hebreu, sendo exemplos a Páscoa, o Dia da Expição (a mais solene das festividades), o Ano Novo, a Festa das Luzes, entre outras.

Para o Judaísmo, Israel é a terra prometida por Deus ao povo hebreu desde o princípio dos tempos. Em Israel constituíram-se as primeiras povoações judaicas, bem como o Templo de Deus. Os primeiros séculos de Israel foram marcados por guerras, e ainda em tempos actuais os conflitos permanecem. De forma semelhante, a dispersão dos judeus pelo mundo iniciou-se com o exílio no Egipto, seguido de outras migrações para terras remotas. Atribui-se o termo grego diáspora à dispersão voluntária da comunidade judaica, que deu-se inicialmente com a ocupação da Europa, seguida de migrações posteriores para as Américas, sobretudo para os Estados Unidos da América, onde encontra-se a segunda maior população judaica do mundo, a seguir ao Estado de Israel, constituído em 1948 (Sed-Rajna, 2000).

A música religiosa judaica inicia-se há mais de 3000 anos, segundo a

Torah, e ocupa um lugar importante na cultura judaica ao longo dos séculos. Segundo a tradição judaica, uma parte importante da Bíblia Hebraica deve ser cantada, e não apenas lida, e o uso de orquestras era comum no Templo de Israel. Há um vasto repertório musical para as festividades e liturgias do judaísmo. A tradição modificou-se com a destruição do Templo, sendo o uso de instrumentos proibido nas sinagogas em sinal de luto. O *Cantor* ou *Hazzan* passou a ser a figura musical destacada na sinagoga, responsável por entoar os cânticos que favorecem a meditação. Paralelamente a isto, continuou a existir música instrumental, nomeadamente o *Nigun*, belas melodias, quase exclusivamente instrumentais, de inspiração hassídica.

O folclore e a tradição judaica possibilitaram a criação de músicas com uma identidade própria, também fora do contexto religioso. O *klezmer* e o teatro *yiddish* representam formas livres de expressão musical, que mantém viva a cultura popular dos judeus ao longo dos séculos. *A priori* usa-se nesta música escalas judaicas, nomeadamente o *Magen Avoth* e o *Ahavat Rabah*, além de outras características como o semitom e a alternância de tonalidades. Actualmente, a música judaica é plural, quer vinda de Israel, quer da diáspora, defini-la é uma tarefa complexa, pois as relações entre oriente e ocidente aprofundaram-se ao longo dos séculos de desenvolvimento musical (Lemaire, 2001).

A música erudita ocidental recebe influência da música judaica através de compositores que procuram inspiração e conhecimentos em sua própria origem e em suas crenças religiosas. Tanto os temas relevantes do judaísmo, como uma forma particular de compor, cantar ou tocar um instrumento, acabam por sair do contexto religioso e tradicionalista judaicos e integram-se à chamada música erudita. Um dos compositores que favoreceu decididamente a permeabilidade entre a tradição judaica e a música erudita foi Ernest Bloch.

Ernest Bloch nasceu em Genebra (Suíça), em 1880, numa família tradicional judaica. Aos nove anos começou a estudar violino, e logo composição, revelando-se desde cedo um prodígio. Estudou na Suíça, Bélgica, França e Alemanha, aperfeiçoando-se como instrumentista, regente e compositor. Casou-se com uma pianista alemã de família luterana e teve três

filhos. Trabalhou na Suíça como professor de conservatórios e Director Artístico de Orquestras, o que lhe permitiu divulgar suas composições ao longo de pouco mais de 10 anos. São obras relevantes desse período Sinfonia nº1 em Dó Sustenido, *Schelomo*, *Macbeth*, *Trois Poèmes Juifs*, Sinfonia Israel, caracterizadas principalmente por temas e estilos judaicos (Steinberg, 2006).

A partir de 1915, Bloch enfrentou dificuldades financeiras na Suíça, o que motivou sua mudança para os Estados Unidos da América (EUA). Nos EUA trabalha inicialmente como regente orquestral, passando depois a professor em diversos conservatórios e universidades. Continuou sua actividade composicional utilizando estilos diferentes e temas variados. Obteve contracto com uma editora, a qual realizou diversos concertos de suas obras. Optou por voltar a viver na Europa, tendo passado quase 10 anos na Suíça e França, até estabelecer-se definitivamente nos EUA, a fim de manter a nacionalidade americana. Ao longo desse período, compôs *Baal Shem*, *Suite hébraïque*, Concerto Grosso nº1 e nº2, Concerto para Violino. Mudou-se para *Agate Beach* (Oregon), onde continuou a compor e leccionar, local onde permaneceu até o fim de sua vida. Faleceu em 1959, após doença prolongada (Lewinski, Hendrickson, e Hirsch, s/d).

Ernest Bloch fez parte de um vasto grupo de músicos e compositores de origem judaica, vindos da Europa ou descendentes, que contribuíram para a formação de uma identidade judaico-americana com significativa relevância para música do século XX. Entre eles, encontramos também alguns que já nasceram na América, tais como George Gershwin, Aaron Copland e Leonard Bernstein.

O estilo e as obras de Bloch apresentam um compositor de personalidade forte e complexa, que aprofundou-se em suas raízes judaicas, sem deixar de absorver elementos musicais do ocidente e de outras culturas com as quais teve contacto. Suas composições revelam o treino musical ocidental, mas também traços judaicos, nomeadamente a “orientalização”, o ritmo, as mudanças constantes de tonalidades (Kushner, 1980).

No princípio de sua carreira como compositor, Bloch concebeu um conjunto de obras que intitulou “Ciclo Judaico”, entre elas Israel e *Schelomo*.

Motivado por uma re-descoberta de suas raízes pessoais, Bloch acabou por afirmar-se como um compositor judeu, alcançando o reconhecimento de seu trabalho particularmente na América. Posteriormente, voltou a abordar temas judaicos em trabalhos individuais, tais como *Baal Shem* e *Avodath Hakodesh*. Nas obras com temas judaicos evidentes, suas características conscientes e inconscientes revelam-se mais marcadas, embora possam também ser encontradas no restante da sua obra (Knapp, 1970-71).

No Concerto para Violino, de 1938, o tema escolhido foi uma melodia dos índios norte-americanos. Contudo, a segunda aumentada “orientalizada”, o uso de quarto de tom, o ritmo e as melodias, principalmente no segundo andamento, revelam que os traços judaicos continuam presentes. Bloch voltou a tocar violino para compor esse concerto, revendo sua técnica com objetivo de testar idéias musicais para essa obra. O Concerto para Violino é dedicado ao seu amigo de longa data, o violinista Joseph Szigeti.

Dessa forma, o presente estudo consiste numa revisão bibliográfica da cultura e música judaica, bem como da biografia e da obra de Ernest Bloch, tendo como foco a inserção da temática judaica em suas composições. Tem-se também como objectivo investigar a influência do judaísmo nas composições de Ernest Bloch, em particular para o violino.

Pretende-se assim, conhecer de forma mais aprofundada as referências próprias da cultura judaica que influenciaram sua relação com a música, em particular, com o violino, bem como sua relevância para o desenvolvimento da música erudita do século XX.

Capítulo 1 – A Cultura Judaica e a Música

1.1 Breve História do Judaísmo

A característica central da religião judaica consiste na crença de um Ser Superior, criador do universo, que se comunica com a humanidade através de revelações. Trata-se da mais antiga religião monoteísta, revelada por um Deus único ao povo de Israel. Inicialmente esta revelação manifesta-se a Abraão, figura central nas origens do judaísmo com quem é também estabelecida uma aliança eterna. Posteriormente esta revelação dá-se a Moisés, a quem são entregues os Dez Mandamentos, base da Lei Judaica, que reconhece e afirma o poder único de *Yahvé* (Sed-Rajna, 2000).

A história dos primórdios do Judaísmo é descrita no primeiro livro da Bíblia Hebraica (Gênesis), bem como o exílio no Egito, a travessia no deserto, e a revelação dos Dez Mandamentos, relatados no livro do Êxodo (Biberfeld, 1948).

O desenvolvimento de Jerusalém tem como principal protagonista Salomão, filho e sucessor de David, que construiu o Templo, um santuário único no reino, símbolo da religião revelada no Sinai. A Arca da Aliança (contendo os Dez Mandamentos) é então instalada neste santuário, no local designado Santo dos Santos, acessível somente aos sacerdotes da religião judaica. O Templo acaba por ser destruído pelo exército do rei Nabucodonosor, da Babilônia, sendo reconstruído anos depois por ordem do rei persa Cyrus. Este santuário, contudo, era infinitamente mais modesto que o erguido por Salomão. Em 65 antes da nossa era, Herodes, o Grande, devolve a honra e a glória ao Templo, para a satisfação dos judeus (Birnbbaum, 1964).

Entretanto, no ano 70 da nossa era, Titus e os soldados romanos invadem a cidade de Jerusalém e incendeiam o Templo. O arco do triunfo de Titus, erguido em Roma e existente até os dias de hoje, possui uma

representação da glória do santuário destruído. A destruição do Templo é um dia de tristeza nacional, onde é recordado pelos judeus a destruição dos dois templos. A reconstrução do terceiro Templo de Jerusalém apenas deverá acontecer depois da vinda do Messias.

O Templo era um lugar de oração e sacrifício, sendo reservado apenas a alguns judeus. A sinagoga, contudo, é um local público de oração e instrução de todos judeus, substituindo o Templo. Durante o período do exílio já havia sinagogas enquanto casa espiritual dos judeus. O objecto central da sinagoga é a *Sefer Torah*, arco sagrado (*aron ha-kodesh*) que guarda os cinco livros (em rolos) da *Torah*.

O Messias ocupa um lugar relevante na religião judaica. Para o Judaísmo o Messias é um descendente de David, um rei que reunifica o povo judeu e traz justiça a todos povos da terra. Trata-se de um salvador escatológico, cuja missão tem lugar no fim dos tempos, trazendo a redenção de Israel e servindo de instrumento para restabelecer o reino de Deus. Os judeus, portanto, esperam a vinda do Messias e o estabelecimento da era messiânica.

A *Torah*, revelada por Deus a Moisés e aos profetas de Israel, é composta por cinco livros bíblicos que perfazem a Lei, apelando à santidade, à ética pessoal e à obrigação com a justiça. Inclui uma série de costumes a serem seguidos pelo povo de Israel, nomeadamente a circuncisão, a observância do sábado (*sabbath*, dia de oração e santificação), as festas, as interdições alimentares, e questões referentes ao casamento judaico.

A Lei é o centro da religião judaica. Os Dez Mandamentos constituem a mensagem de Deus para todos os judeus, sendo a *Torah* o guia do judaísmo. A promulgação dos mandamentos representa uma relação indissolúvel com o povo de Israel, sendo lembrada anualmente na festa do *Shavuoth*, uma celebração pessoal e individual de cada israelita (Stitskin, 1937).

A Bíblia Hebraica possui 3 partes, nomeadamente *Torah*, *Neviim* e *Kethuvim*. A *Torah* possui cinco livros: Génesis, Êxodo, Levíticos, Números e Deuteronómio. *Neviim* possui oito livros divididos em duas partes, os Antigos Profetas e os Novos Profetas. *Kethuvim* conta com onze livros conhecidos como “Escrita Sagrada”, tais como Salmos, Cântico dos Cânticos e Crônicas.

Há outros livros relevantes para o Judaísmo, nomeadamente o *Talmud*, que significa ensinar e aprender, e consiste numa interpretação sobre a Lei, a *Kabbalah*, que trata da tradição mística, o *Misnah*, livro de ensinamentos sobre a lei e a ética, e o *Siddur*, livro de orações e cânticos litúrgicos.

As tradições do Judaísmo mantêm-se ao longo dos séculos, em particular a circuncisão, o *Bar Mitzwah* e o casamento. A circuncisão de todos descendentes de Abraão do sexo masculino ocorre no 8º dia após o nascimento, em sinal da aliança eterna de Deus com o povo judeu. O *Bar Mitzwah* (filho do mandamento), realizado na idade de 13 anos, é a cerimónia que marca o acesso de um menino à obediência referente aos mandamentos, às responsabilidades e à vida religiosa. O casamento também é muito importante na cultura judaica, sendo considerado um mandamento divino e o modo de vida ideal para se atingir o destino individual, bem como fundamento para a perpetuação da humanidade.

Rabbi, o Rabino é um mestre com múltiplas funções e responsabilidades em cada comunidade judaica. É a pessoa responsável na realização de tarefas religiosas, no conhecimento da *Torah*, na observância das festas e do *sabbath*, e também pelas questões da tradição, e da orientação espiritual. A Sinagoga consiste num local de culto, acessível a todos os fiéis, concebido segundo a arquitectura local, nas diferentes comunidades judaicas, mas obedecendo os princípios tradicionais, nomeadamente a orientação para Jerusalém, e a separação entre homens e mulheres na sala de oração. Alguns elementos essenciais também estão sempre presentes, tais como o Arco e a *Menorah*, bem como o espaço destinado a guardar a *Torah*, com especial relevo na Sinagoga.

Há sete festividades essenciais para os judeus, sendo elas três festas de peregrinação (*Pesah*, *Shavuoth* e *Sukkoth*) e quatro festas maiores (*Yamim Nora'im*, *Rosh Hashanah*, *Yom Kippur* e *Shemini Atsereth*). Há algumas outras comemorações importantes, nomeadamente *Simhath Torah* e *Hanukkah*.

A Páscoa, ou *Pesah*, é uma das festas mais antigas e importantes na religião judaica, quando no período antigo realizava-se a peregrinação (*shalosh regalim*) ao Templo. *Shavuoth* é a festa das premissas, na qual comemora-se o

dom da *Torah*, evocando-se a revelação recebida no Monte Sinai. O ano novo é celebrado em Israel e na Diáspora no *Rosh Hashanah*, marcando o início de 10 dias de penitência até o *Yom Kippur*. O *Yom Kippur*, o dia da expiação, celebrado em 10 *Tishri*, é a mais solene das festas litúrgicas judaicas. Também conhecida como dia do julgamento, implica a abstinência de qualquer alimentação ou bebida, sendo um dia dedicado à súplica do perdão. A festa das tendas, *Sukkoth*, relembra o período da travessia do deserto, realizando-se cinco dias depois do *Yom Kippur*.

Há também outras festas comemoradas pela comunidade israelita em todo mundo. O *Simhath Torah* (alegria da *Torah*), marca a conclusão do ciclo de leitura da *Torah*, e o recomeço do ciclo. *Hanukkah*, a “inauguração”, conhecida como festa das luzes, na qual comemora-se a dedicação do Segundo Templo, no ano de 165 antes da nossa era (Sed-Rajna, 2000).

Cada uma das festas judaicas é repleta de símbolos e tradições. A *Pesah* relembra a passagem pelo Egito, devendo-se comer o *matzah*. No *Sukkoth* recorda-se a protecção recebida no deserto, então erguem-se tendas para celebrar. No *Rosh Hashanah* toca-se o *shofar*. Contudo, no *Shavuoth* não há símbolos, pois celebra-se a Lei Divina revelada no Sinai – a essência do Judaísmo (Stitskin, 1937).

Além dos símbolos, há leituras e cânticos próprios de cada festividade. Constituem os Cinco Rolos presentes nas sinagogas. O Cântico dos Cânticos, utilizado na *Pesah*, Ruth, para *Shavuoth*, Lamentações, no *Tish'ah b'Av*, Eclesiastes, no *Sukkoth*, Ester, no *Purim*.

A história e a tradição judaica revelam uma cultura riquíssima, construída ao longo de quase 4000 anos sobre a Terra. Israel faz parte da essência do Judaísmo, tendo iniciado com Abraão, a quem foi prometida a Terra Santa. Contudo, durante muitos séculos Israel passou por diferentes domínios, apenas voltando a ser o lar de muitos judeus no século XX.

A criação do moderno estado de Israel consolidou-se a partir da declaração da independência em 14 de Maio de 1948. Na época da criação de Israel moderna, havia aproximadamente 630000 habitantes. Em Israel, o dia da independência (*Yom ha-atzmauth*) é feriado nacional, comemorado com

diversas festividades, inclusive fazendo soar o *shofar* (Birnbaum, 1964).

Actualmente os judeus encontram-se a viver nos cinco continentes, e não apenas neste Estado. Em 2010, Israel possuía uma população aproximada de 7,8 milhões de habitantes, sendo 75,5% Judeus. Estimativas do mesmo ano apontam para uma população mundial de 13 milhões de judeus, sendo que 41% deles vivem no Estado de Israel, e a restante maioria na diáspora (Israel State, 2012).

O termo grego diáspora designa o fenómeno de dispersão mundial do povo judeu. No princípio, os judeus estabeleceram-se no Egipto, na Síria e na Ásia Menor. Nos primeiros séculos da nossa era, constituíam o povo mais numeroso da Judeia. Posteriormente, estabeleceram-se em diferentes países da Europa, até sua expulsão na Idade Média, de Inglaterra (1290), França (1394), Espanha (1492) e Portugal (1496). No século XIX, as perseguições na Rússia e Polónia despertaram para novas migrações, em particular para os Estados Unidos da América, país que concentra a segunda maior população judaica (logo a seguir a Israel) até aos dias de hoje (Sed-Rajna, 2000).

Os sefarditas são os judeus que se estabeleceram na Península Ibérica. Por sua vez, são denominados asquenazes os judeus da Alemanha, norte de França, Lituânia e Polónia. Muitos migraram para os Estados Unidos, mas também para outros países da Europa, como Alemanha, França, Inglaterra e Holanda.

Os asquenazes são conhecidos pela religiosidade marcante e pelos cultos expressivos, sendo também bastante ligados às Artes. Seu idioma próprio é o *yiddish*, uma derivação do hebraico. Muitos asquenazes migraram para a América, tendo uma forte ligação à música. Os sefarditas, por sua vez, têm maior influência no Estado Israelita, sendo que os seus padrões e costumes são prevalentes em Israel (Birnbaum, 1964).

A história judaica revela um diversificado e rico panorama cultural construído ao longo de muitos séculos. A música constitui um aspecto relevante da cultura judaica desde os primórdios, mantendo-se viva na diáspora. O conhecimento da música judaica religiosa, tradicional e na contemporaneidade pode trazer contribuições importantes para o melhor entendimento da música

erudita ocidental, na qual esta mesma cultura judaica esteve sempre presente de forma significativa na pessoa de compositores importantes.

1.2 *Música Religiosa Judaica*

Os instrumentos musicais (de cordas, sopro e percussão) são mencionados em mais de 100 passagens bíblicas. O povo judeu valoriza a música, utilizando as festas e celebrações para cantar, tocar instrumentos e dançar. Os Salmos são uma bela forma de expressão musical do judaísmo, os quais são poemas cantados, com acompanhamento de harpa. O *shofar* é o instrumento mais simbólico, empregue em festividades e ocasiões especiais. A música vocal, o canto, é igualmente essencial para os judeus. Desde há mais de 3000 anos os antigos povos hebreus cantavam, mesmo durante o exílio. A música judaica engloba tanto a música religiosa quanto a música secular, folclórica, igualmente importante para os judeus de Israel e da diáspora, que influenciaram e foram influenciados por diferentes elementos culturais de todo o mundo (Birnbbaum, 1964).

A origem da música, segundo a *Torah*, é atribuída a Jubal, da descendência de Caim, e aparece descrita pela primeira vez no livro da criação. Jubal é, segundo a tradição, pai da música e de todos instrumentos musicais. Na cultura judaica, Jubal seria o inventor dos primeiros instrumentos, nomeadamente a flauta e a harpa. Tubal-Caim, segundo a mesma tradição, é o patrono da metalurgia e da música, pois inventou diversas ferramentas e armas, além de muitos instrumentos musicais. Ao longo dos livros da *Torah*, aparecem diversas referências a instrumentos musicais de sopro, cordas, percussão. Apesar da música já existir desde tempos remotos, a cultura judaica baseia-se nos escritos contidos na Bíblia para explicar sua origem (Biberfeld, 1948; Lemaire, 2001).

Um instrumento particularmente simbólico é o *shofar*, cujo nome revela

uma proximidade ao próprio nome hebraico de Jubal, que é *Yovel*. O *shofar* é um instrumento de sopro com uma sonoridade especial, sendo feito de chifre de carneiro (ou de outro animal limpo, *casher*) e é o principal instrumento do Templo, utilizado em cerimônias solenes tradicionais e religiosas, em particular *Rosh Hashanah*, *Yom Kippur* e *Kaddish* (Lemaire, 2001).

Sendo um instrumento primitivo, produz apenas três tipos de sons: um som prolongado que termina em altura, notas breves em forma de suspiros, e sons de fanfarra acompanhados de trinados. O trompete é o sucessor do *shofar*, embora o instrumento feito de chifre de carneiro, pela sua simbologia, seja ainda utilizado em diversas ocasiões (Lemaire, 2001).

No ritual sagrado dos judeus, a música está presente desde o Templo de Israel, através dos Salmos, grande parte deles atribuídos ao rei David. Além de poeta, David também criou alguns instrumentos musicais. Os Salmos são, contudo, seu legado mais relevante para a religiosidade judaico-cristã, uma vez que constituem a base musical em contexto sagrado. Há salmos apenas cantados, outros com acompanhamento instrumental, em diferentes formas musicais, tais como solo, uníssono, diatônico, litanias, com refrão, antifonias. Há outras referências musicais na Bíblia e na *Torah*, tais como o Cântico dos Cânticos, mas os Salmos são considerados de uma beleza e relevância únicas (Lemaire, 2001).

A antifonia, por exemplo, é provavelmente uma herança dos assírios. Nos salmos, a resposta do coro é frequentemente o Amém (“assim seja”) ou Aleluia. Aleluia é uma palavra de origem hebraica, *Hallelou-Yah*, que significa Luz Eterna, e aparece inicialmente como resposta em treze Salmos utilizados no Templo (Lemaire, 2001).

Na Bíblia Hebraica encontram-se sinais de pontuação ou acentuação incomuns. Na realidade, trata-se de notas musicais, que indicam a forma como dever-se-ia recitar ou “cantilar” as leituras e orações (Birnbaum, 1964).

A obra de Idelsohn, “*Thesaurus of Hebrew Melodies*”, aborda a cultura musical judaica e sua evolução ao longo dos tempos. A colectânea de música hebraica, que reúne as notas e escalas, os motivos e temas, é uma referência única e completa. Idelsohn encontrou evidências, por exemplo, que a

“cantilação” presente na *Torah* não encontra paralelo nem na música semítica oriental, nem no cristianismo ortodoxo, mas sim, no canto gregoriano católico (Reider, 1929).

No período do segundo Templo, a música tinha um lugar de destaque no serviço sagrado. A descrição sugere um coro de 12 levitas, dois a seis alaúdes, dez a doze flautas, nove liras, e um grande número de pratos e trompetes. Os membros da tribo de Levi eram responsáveis por assegurar a componente musical das cerimônias sagradas, em 12 grupos de 24 membros cada. O *Talmud* confirma que os conjuntos de 12 (ou múltiplos de 12), 5 e 7 são sagrados segundo a tradição oriental. A prática coral advém da influência babilônica, mas a descrição dos grupos musicais no Templo é bastante grandiosa (Lemaire, 2001).

Depois que o segundo Templo foi destruído e o lugar de oração colectiva passou a ser apenas a Sinagoga, a música foi proibida em sinal de luto. O lugar da música gera, até aos dias de hoje, uma discussão profunda no seio na religião judaica. Com a dispersão mundial e a influência de diferentes culturas, a questão do uso de música em contexto religioso também sofreu interferências. A maioria dos grupos judeus aceita o canto, apenas em vozes masculinas (*Cantor* ou *Hazzan*), sem acompanhamento instrumental. Com o tempo, o uso do órgão passou a ser mais aceito, e, actualmente, algumas sinagogas reformistas aceitam a utilização de outros instrumentos musicais (Lemaire, 2001).

O *Hazzan* ou *Cantor* é um músico treinado na arte vocal, responsável por entoar preces, poemas ou livros bíblicos. Os *Hazzanim* (plural de *Hazzan*) podem ser influenciados por outros folclores não judaicos, surgindo derivações dos modos tradicionais. Para os judeus, esses cânticos entoados favorecem a concentração para orar (Birnbaum, 1964).

Algumas das canções mais importantes, interpretadas pelo *Hazzan* no *sabbath*, são o *Tov lehodos*, composta no estilo das *coda jubilans*, o *Shema Yisroel* e o *weshomru*, no estilo tradicional da sinagoga, o *Adon olam*, uma variação emprestada do compositor italiano Solomon Rossi, entre muitas outras. A música religiosa hebraica envolve uma bela e majestosa combinação

de passagens em tonalidade maior e *Aeolian* menor, embora a mais famosa tonalidade judaica seja o *aawo-rabo Gust* (e, f, g#, a, b, c, d), utilizada inclusive em melodias ocidentais (Reider, 1929).

Embora actualmente os *hazzanim* asquenazes sejam mais conhecidos, nos séculos XVI e XVII os sefarditas possuíam maior expressão nessa área. As perseguições sofridas pelos sefarditas, quer por muçulmanos, quer por católicos, fez com que alguma da tradição se perdesse, e o que restou foi transmitida apenas oralmente às gerações seguintes. Ao deixarem a Europa rumo ao novo continente, os *hazzanim* sefarditas levaram também suas músicas para lugares como o Recife, no Brasil, e Nova Amsterdam, nos Estados Unidos da América. Dessa forma, a tradição cantorial dos judeus espalhou-se pelo velho e novo mundo (Rohde et al., 2003).

Contudo, há também música instrumental, como é o caso do *Nigun*. Trata-se de melodias ou orações cantadas que fazem parte do serviço religioso, havendo também o *nigunim* (repertório musical) associado às festividades. As canções hassídicas são as mais belas *nigunim*, quer na riqueza da forma, quer nas cores musicais. O *Nigun* é uma forma de prece de carácter místico, pois significa uma conversa sem palavras com Deus (Birnbaum, 1964).

O Hassidismo é um movimento criado pelo *Rabbi* Israel Baal Shem Tov (1700-1760), que prevê uma manutenção do judaísmo na sua forma mais tradicional e conservadora, possuindo um grande número de seguidores até aos dias de hoje (Birnbaum, 1964).

O *Nigun* é a forma musical utilizada pelos seguidores do Hassidismo. Segundo a filosofia judaica hassídica, “o silêncio é melhor que a palavra, mas o canto é melhor que o silêncio”. Esse provérbio reflecte o pensamento desse grupo sobre a música (Lemaire, 2001).

Apesar da forma instrumental ser mais frequente, o *nigun* também pode ser cantado, embora de uma forma especial. Os hassídicos costumam utilizar composições com sílabas ou palavras sem significado (e.g. oy oy oy), pois acreditam que o poder da música em despertar emoções não depende das palavras (Edelman, 1990).

A cantilação é a forma musical mais utilizada na sinagoga, algo entre a simples recitação e a melodia salmódica. Após a destruição do segundo Templo, o lugar de oração colectiva passou a ser a Sinagoga. A casa de reuniões, *Bet kneset*, passou a ser chamada de sinagoga, palavra de origem grega, que se proliferou em Jerusalém após a destruição do segundo Templo, e posteriormente, em toda diáspora (Lemaire, 2001).

Os Salmos são a mais bela forma de representar a música religiosa judaica. Na Bíblia Judaica, um sexto está escrito em forma poética, e metade deve ser cantada. Os 150 Salmos representam tanto o aspecto poético quanto o musical, sendo muito populares, inclusive em outras religiões. A maioria dos Salmos é atribuída ao Rei David, embora ele deva realmente ter composto boa parte deles. Os salmos utilizam uma linguagem simples, invocando a pureza de coração, a fé em Deus e as boas acções (Birnbaum, 1964).

Durante o *sabbath*, é costume dar graças entoando canções ou hinos, compostos em tempos muito remotos e de inspiração cabalística. Para tal, há uma tabela de canções, denominada *Zemiroth*, incluída no livro de orações judaicas. Uma das mais populares compilações de canções para o *sabbath* encontra-se no livro *Zemiroth Yisrael*, com 346 poemas cantados (Birnbaum, 1964).

O *Kol Nidrei* é uma fórmula de recitação cantada, utilizada há mais de mil anos no *Yom Kippur*. O *Magen Avoth* é uma forma de prece *Amidah* entoada na noite do *sabbath*, que inclui sete bênçãos. Tem-se também o *Mah Tovu*, cinco versos bíblicos e a *Mah Yafith*, tabela de canções do *sabbath* (Birnbaum, 1964).

Outros exemplos de músicas litúrgicas são *Nesiath Kappayim*, *Pizmon* e *Kaddish*. *Nesiath Kappayim* é uma bênção com pedidos de protecção, cantada pelo sacerdote, composta de três versos com três, cinco e sete palavras, respectivamente, culminando em *Shalom* (paz). *Pizmon* é um hino com refrão, cantado pelo leitor, com resposta da congregação. Normalmente é um hino de oração ou penitência. *Kaddish* é uma das recitações de santificação mais importantes, utilizada em diferentes contextos. Refere-se à oração interpretada pelo *Hazzan* na conclusão do Serviço Sagrado, pois é uma oração de

despedida. O *Kaddish* é uma oração pelos que partem, e por isso é utilizada também em contexto fúnebre (Birnbbaum, 1964).

A música judaica não se refere exclusivamente à música religiosa. A música utilizada pelos judeus em outros contextos, como festividades, também possui características próprias a serem consideradas. A música folclórica ocupa igualmente um papel relevante na formação cultural de um povo que, embora seja influenciado por diferentes elementos na diáspora, mantém sua identidade e é capaz de modificar também o próprio contexto no qual se insere.

1.3 Música Tradicional Judaica

A música judaica tradicional e folclórica possui um lugar importante na cultura do povo judeu. Embora haja uma fusão de diferentes estilos, derivados das influências regionais sofridas pelo povo na diáspora, ainda é possível traçar a identidade musical judaica. Desde o uso de escalas próprias, conforme o estilo do médio - oriente, às canções medievais sefarditas e ao *klezmer* dos asquenazes, que revolucionou a música popular americana do século XX, há muitos elementos a destacar na música judaica (Edelman, 1990).

A música judaica tradicional utiliza como base duas “escalas judaicas”. A *Ahavah Rabbah* explora a segunda aumentada, enquanto o *Magen Avoth* comporta-se com uma escala maior, mas na realidade engloba a tradicional oitava com alternância de tonalidades em diferentes registos, dando uma qualidade distinta na oitava superior.

Na realidade, mais apenas escalas, podem ser consideradas sistemas melódicos. As escalas *Adonay Malak* e *Magen Avoth* são derivadas das cantilações, enquanto *Ahavah Rabbah* e *Ab Hara Hamim* são desenvolvimentos posteriores, a partir de século VII. Na figura 1, as quatro escalas são apresentadas através de exemplos (Knapp, 1970-71).

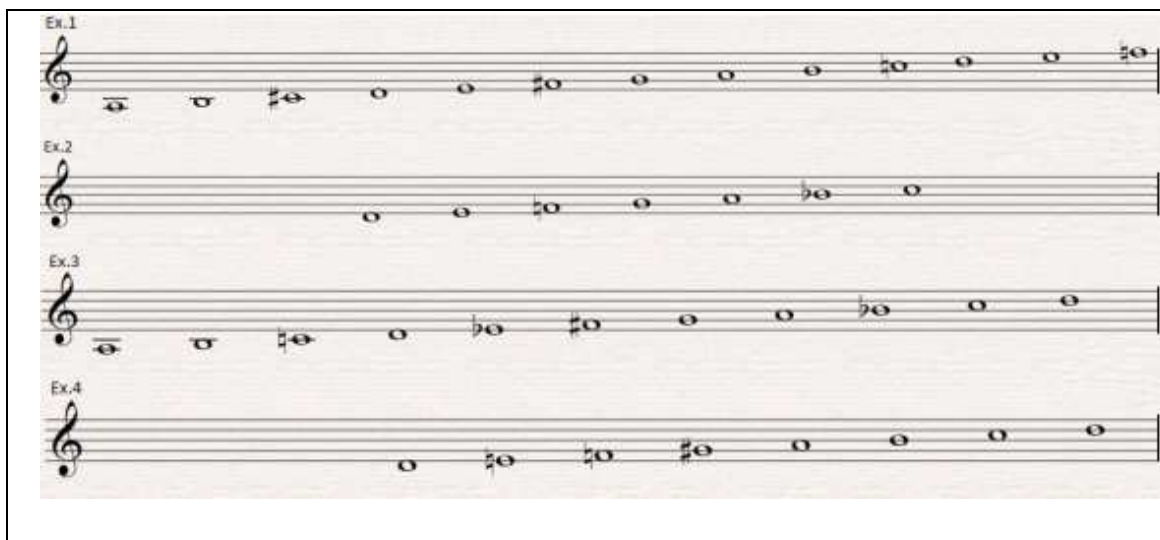


Figura 1. Escalas judaicas. Ex.1 *Adonay Malak*, Ex.2 *Magen Avoth*, Ex.3 *Ahavah Rabbah*, Ex.4 *Ab Harahamim*. Fonte: Knapp, 1970-71, p.102.

Idelsohn, musicólogo judeu cujo trabalho será destacado no próximo tópico, traçou a essência da música hebraica, suas características principais, tais como uma combinação de tonalidades, que evidencia os tetracordes dóricos e lídios. Além disso, a música é normalmente diatônica, mas nunca cromática e enarmônica, o que significa que opera com tons e semitons (Reider, 1929).

A música judaica pode encontrar uma aparente dificuldade de interpretação por parte de não judeus devido ao idioma. Contudo, as palavras hebraicas podem ser transcritas com letras romanas, não sendo sua pronúncia um grande empecilho. Além disso, há diversas composições que utilizam o *yiddish*, uma variação entre o hebraico e o alemão, utilizada pelos asquenazes, ou o Ladino, uma espécie de “castelhano” entre o árabe e o hebraico, utilizado pelos sefarditas no século XV (Edelman, 1990).

A música *klezmer*, palavra de origem hebraica que significa instrumento de música, refere-se a um gênero particular de música popular das comunidades judaicas asquenazes (Europa oriental) e norte-americanas. Embora seja praticada há imenso tempo dentro da cultura *yiddish*, apenas recentemente foi “descoberta”, depois de ter sido quase eliminada devido ao *shoah*. Atualmente é uma música bastante popular em todo mundo, não

sendo praticada exclusivamente por judeus (Lemaire, 2001).

Os conjuntos de música *klezmer* são usualmente compostos por três a cinco músicos, mas pode contar com até quinze integrantes. Normalmente contam com um ou mais violinos, clarinete, trompete, e eventualmente contrabaixo, trombone ou tuba, tambor ou bumbo. A melodia principal recebe ornamentações, variações e improvisações com uma grande liberdade. A música *klezmer* não segue as regras formais, podendo utilizar quaisquer tonalidades e intervalos inferiores ao semitom. A música faz-se cromática ou sub-cromática, com traços melismáticos, pulsação rítmica, com influência clara de origem oriental e típica de culturas nômades, ciganas inclusive.

O *nigun* e o *klezmer* são os principais responsáveis por manter viva a cultura *yiddish*, quer nas canções religiosas, quer nas profanas. O ritual de casamento dos asquenazes revela a junção de diversos elementos tradicionais desse grupo judaico. O casamento, que dura uma semana e culmina no *sabbath*, possui um repertório *klezmer* completo de músicas cantadas e instrumentais, tais como *Forshpil*, *Freilechs tsu der chupe*, *Es togt schojn*.

O debate sobre a relação entre música *klezmer* e jazz origina algumas controvérsias. Alguns estudiosos sugerem que o *klezmer* teria contribuído na criação do jazz, enquanto outros defendem que houve uma apropriação da música dos afro-americanos por parte dos judeus na América, devido a ideologias raciais. Contudo, esse é um tema complexo, que não pode ser resumido em poucas linhas, sendo não obstante merecedor dessa nota (Brackman, 1999).

Actualmente, quer a música religiosa, quer a música folclórica são amplamente conhecidas em todo mundo, inclusive por não judeus. Dessa forma, a definição da música judaica torna-se mais abstrata, uma vez que é preciso considerar todas as inter-relações estabelecidas com as mais diferentes culturas. Mesmo a música praticada em Israel e as composições de músicos judeus não podem ser delimitadas como música judaica, sendo que o tópico seguinte aborda alguns aspectos relevantes sobre o tema hodiernamente.

1.4 Perspectivas sobre a Música Judaica na Contemporaneidade

A definição da música judaica na actualidade envolve diferentes concepções teóricas. Numa perspectiva musical etnográfica busca-se definir o contexto cultural e o sistema simbólico utilizado por comunidades judaicas em diferentes partes do mundo. Alguns musicólogos focam numa abordagem cultural buscando diferenciar a música dos judeus daquela produzida por outros grupos. Os estudiosos da música de Israel, por sua vez, buscam iluminar o estilo e as músicas transmitidas de uma geração para outra, considerando diferentes contextos culturais. Portanto, a definição da música judaica, sendo ela mais abrangente que o Estado de Israel, torna a tarefa complexa e um campo de estudo ainda por explorar (Cohen, 2004).

Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938), nascido na Letônia, é considerado o pai da musicologia judaica. Tendo sido Cantor e estudado na Alemanha, Idelsohn instalou-se em Jerusalém em 1906, e, quatro anos depois, lança a idéia de criar um Instituto de Música Hebraica. Realizou diversas actividades ligadas ao resgate histórico da cultura judaica, mas sua principal obra foi a compilação de músicas dos judeus ao longo dos tempos (Lemaire, 2001).

Idelsohn reuniu 3893 melodias litúrgicas e profanas, desde os cantos dos judeus do Iêmen, Babilónia e Pérsia, passando pelos judeus do Marrocos, os sefarditas, os asquenazes e os hassídicos, incluindo as músicas mais recentes, tradicionais, populares e litúrgicas do ocidente e do oriente. O seu trabalho completo e exaustivo foi publicado, mas ele continuou a estudar e a divulgar a música judaica, tendo-se estabelecido nos Estados Unidos da América, onde dedicou-se à música *klezmer*, aos desenvolvimentos da música litúrgica, e a compositores ocidentais como Salamone Rossi e Ernest Bloch. Devido a doença que o deixou hemiplégico, mudou-se para África do Sul em 1935, onde veio a falecer em 1938. Sua obra é referência fundamental para a música judaica de todos os tempos.

Contudo, Idelsohn não foi o único responsável pela manutenção da

música judaica na actualidade. Em São Petesburgo, no princípio do século XX, Ginsburg e Marek, entre outros, organizaram colectâneas de música folclórica judaica. Também foi criada uma Sociedade de Música Folclórica Judaica, por Rosowsky e Saminsky, em Nova Iorque, abordando as melodias folclóricas, canções de sinagogas reformistas e outras mais recentes, consideradas como parte do panorama musical judaico (Reider, 1954).

A música judaica, ao longo dos últimos séculos, tem extrapolado as fronteiras que a restringia a sua própria cultura. No contexto da música erudita, a família Mendelssohn, de origem judaica, teve um papel relevante. Por outro lado, compositores com Bach, Mozart e Beethoven tiveram pouca proximidade com a música judaica (Nettl, 1964).

A música erudita ocidental foi sobremaneira influenciada pela cultura judaica, existindo diversas obras de compositores judeus e não judeus que reflectem com clareza essa relação, quer pelos títulos, quer pela temática e estilos. São exemplos disso a Sinfonia *Kaddish*, de Leonard Bernstein, o Serviço Sagrado, de Darius Milhaud, Vitebsk, de Aaron Copland, *Kol Nidrei*, de Arnold Shöenberg, Israel, *Schelomo*, *Baal Shem*, de Ernest Bloch, ou ainda *Overture on Hebrew Themes*, de Sergey Prokofiev, *Kadisch*, de Maurice Ravel, *Psalm 92*, de Franz Schubert (Edelman, 1990).

Além da música religiosa, a música tradicional também extrapolou o contexto judaico. A música *klezmer*, originária dos *shtetl* (distrito, bairros *yiddish*), tornou-se mundialmente famosa após a Segunda Guerra, tornando-se um estilo praticado inclusive por não judeus. A partir de uma pintura de Marc Chagall, originário de um bairro judeu de Vitebsk (Bielo-Rússia), e dos contos de Cholem Aleichem, de origem ucraniana, surge a inspiração para a comédia musical “O violinista no telhado”, que trouxe a música *klezmer* directamente dos *shtetl* para a Broadway e, posteriormente, para todo mundo (Lemaire, 2001).

A música ocidental também influenciou as composições israelitas e judaicas. A música popular de Israel, iniciada oficialmente pelos anos 80, com um crescente número de composições em hebraico, definiu um género próprio chamado *Zemer Ivri* (canção hebraica). São melodias suaves, normalmente

para piano, flauta, acordeão e guitarra, com letras que falam sobre o amor pela terra israelita, dos tempos antigos e dos actuais, do renascimento através do sionismo (Perelson, 1998).

Contudo, é na música clássica que as relações entre ocidente e oriente, no que se refere à música judaica, estão mais evidentes. A maioria dos músicos e compositores eruditos judeus do século XX que mudaram para a Palestina pela Segunda Grande Guerra nem falavam hebraico, mas possuíam grande conhecimento da harmonia musical desenvolvida no ocidente. Para essa nova vaga de compositores, muitos deles presentes na criação do Estado de Israel, o judaísmo é a essência de um povo, mais que uma religião (Ringer, 1965).

Entre os compositores em Israel a serem destacados, está Paul Ben-Haim (1897-1984), nascido em Munich, mudou-se para a Palestina. Em suas composições, procurava manter o carácter oriental judaico num panorama ocidental, criando grandes orquestrações que o tornaram mais famoso nos Estados Unidos da América que em Israel. Entre seus admiradores e seguidores estão Leonard Bernstein e Izler Solomon.

Oedoen Partos (1907-1977), nascido em Budapeste, músico e compositor, foi influenciado por Hubay, Bartók e Kodály. Estudou violino e viola d'arco e foi violinista principal na Orquestra da Palestina a partir de 1938. Suas composições seguiam um estilo convencional, sendo um opositor da dodecaфонia, compondo diversos concertos e uma sinfonia premiada. Alexander Boscovich (1907-1964), por sua vez, estudou em Viena e Paris com Nadia Boulanger e Paul Dukas, com um estilo composicional neo-clássico. Compôs a famosa *Semitic Suite* e outras obras orquestrais.

O pianista e compositor Joseph Tal (1910-2008), nascido em Poznan, seguiu um caminho próprio, tendo mudado para Israel para viver em *kibbutz*. Posteriormente, começou a leccionar em diferentes universidades israelitas, compondo música para mídias tradicionais e música eletrónica. Foi influenciado por Schoenberg, e criou, em Israel, o Centro para Música Eletrónica de Israel. Mordecai Seter (1916-1994), de origem russa, foi levado a Palestina com 10 anos. Contudo, esteve em Paris e teve contacto com a obra de Idelsohn.

Compôs a conhecida obra para ballet *The Legend of Judith*.

Muitos compositores judeus foram viver para a Palestina antes da formação do estado de Israel e contribuíram para o desenvolvimento musical naquela região. Outros compositores relevantes que estavam presentes nesse período foram Abel Ehrlich, Yehoshua Lakner, Yitzhak Sodai, Sergei Natra, Habib Touno.

Depois da criação do estado de Israel, uma nova vaga de compositores modificou o panorama musical, entre eles Jakob Gilboa, Ben-Zion Orgad, Tzvi Avni, Joseph Dorfman. Os compositores que nasceram em Israel também contribuíram nesse período, entre eles Habib Tuma, Noam Sheriff, Ami Maayani, Dan yuhas, Betty Olivero. Além da imigração mais recente, Ilya Heifetz, Valentim Bibik, Osvaldo Golijov, Michael Libman, entre muitos outros (Lemaire, 2001).

A musicologia em Israel também evolui bastante desde o trabalho pioneiro de Idelsohn. Profissionais (Robert Lachmann, Edith Gerson-Kiwi) e amadores (Salli Levi) prosseguiram o trabalho de resgate e reunião de música hebraica, com a criação do Centro Mundial da Música Judaica, que realizou a performance de obras originais de Ernest Bloch, Bela Bartók, Darius Milhaud. O compositor e etnomusicólogo Habib Tuma contribuiu para o estudo da música árabe e judaica. Mais recentemente, Daniel Barenboim e Edward Said criaram uma orquestra de jovens israelitas e palestinos chamada *Diwan occidental-oriental*.

A música judaica na contemporaneidade engloba um vasto repertório, quer em Israel, quer na diáspora, o que torna qualquer definição limitada. As inter-relações ocidente e oriente proporcionaram conhecimento e influências recíprocas de técnicas e estilos, de modo que hoje é possível encontrar traços da cultura judaica em composições ocidentais, e vice-versa.

Tendo em consideração o panorama geral da cultura e da música judaica, o qual procurou-se apresentar em tópicos gerais nos primeiros dois capítulos, abordar-se-á um compositor específico, no qual pode-se constatar essa reciprocidade entre ocidente e oriente, quer na sua biografia, quer na sua obra: Ernest Bloch, de nacionalidade suíça – americana e origem familiar

judaica. Para Bloch, a identidade judaica esteve sempre presente como uma qualidade étnica que o influenciava, às vezes consciente, às vezes inconscientemente, sendo que a sua obra apresenta características culturais, técnicas e estilísticas advindas do judaísmo, sendo Ernest Bloch conhecido, sobretudo, como um compositor judeu.

Capítulo 2 – Ernest Bloch

2.1 O caminho para o oeste: a vida de Ernest Bloch

Ernest Bloch nasceu em Genebra, Suíça, em 24 de Julho de 1880, e morreu em Portland (Oregon), Estados Unidos da América, em 15 de Julho de 1959. A música esteve sempre presente em sua vida desde muito cedo. Embora seus pais e familiares próximos não estivessem ligados profissionalmente à música, seu avô havia sido Cantor na Sinagoga e as melodias judaicas fizeram parte de sua infância. Em seus estudos musicais, esteve na Bélgica, Alemanha e França. Iniciou-se profissionalmente como professor e regente na Suíça, mas foi logo forçado a emigrar em busca de melhores condições profissionais. Nos Estados Unidos da América, encontrou reconhecimento pelas suas composições, tendo realizado diversas obras, além de encontrar sempre trabalhos como professor e eventualmente como maestro. Com uma personalidade nômade, mesmo na América, começou a trabalhar em Nova Iorque e continuou a mudar de cidade em cidade até encontrar sua morada definitiva na costa oeste (*Agate Beach*), onde passou as duas últimas décadas da sua vida. O grande número de obras de temática judaica conferiram-lhe a definição de compositor judeu. Na realidade, Ernest Bloch era uma figura complexa, que buscava inspiração na cultura judaica, muitas vezes presente no seu inconsciente, pois desde a infância ouvia de seu avô melodias

judaicas. Contudo, procurou inspirar-se também na natureza, no folclore da sua terra natal, em temas indígenas norte-americanos, entre muitos outros. Não criou uma escola musical, mas deixou traços característicos em suas mais de 120 composições e em uma vida repleta de histórias.

Nascido em uma família tradicional judaica, filho de Maurice Bloch e Sophie Brunschwig Bloch. O avô de Ernest era presidente da Comunidade Judaica de Lengnau, e Maurice estudou para ser rabino. Ernest Bloch cresceu a ouvir preces e melodias judaicas, quer em contexto religioso, quer em casa (Seo, 2011).

Aos seis anos, recebeu de sua mãe o seu primeiro instrumento, uma flauta, e começou então seu treino musical. Aos nove anos, iniciou os estudos com o instrumento que o acompanharia ao longo de muitos anos – o violino. Seu primeiro professor foi Albert Gos, um excelente violinista amador (Lewinski, Hendrickson, Hirsch, s/d).

Desde o princípio compunha melodias e canções no violino, e manifestava o interesse em compor obras mais complexas. No conservatório de Genebra, estudou violino com Louis Etienne-Reyer, e composição com Émile Jacques-Dalcroze, aperfeiçoando suas habilidades em orquestração, instrumentação e notação musical, com influências do pós-romantismo e do folclore suíço.

Aos 13 anos, realizou seu *Bar Mitswah*, conforme a tradição judaica. No ano seguinte, em 1894, deixou a escola secundária para dedicar-se exclusivamente à música, buscando aprofundar seus estudos no Conservatório.

Em 1896, aos 16 anos, Ernest Bloch decide estudar violino e regência com Eugène Ysaÿe, passando a viver em Bruxelas, com seu guardião Franz Schörg, professor de violino no Real Conservatório de Música e proeminente violinista. Schörg e Ysaÿe realizavam recitais privados em suas residências, nos quais Bloch teve oportunidade de conhecer e ouvir obras de César Franck, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré. Nesse período, convenceu-se que o futuro da composição seria a nova escola francesa, de Franck e Debussy (Seo, 2011; Lewinski, Hendrickson, Hirsch, s/d).

Depois de três anos em Bruxelas, em 1899 Bloch mudou-se para Alemanha, a fim de estudar composição com Iwan Knorr, professor no Conservatório Hoch de Frankfurt, e com Ludwig Thuille, professor na *Akademie der Tonkunst* de Munique. Knorr era conhecido como um mestre do contraponto e da fuga, e com quem Bloch aprofundou-se na análise das obras de Bach e Beethoven. Por sua vez, Thuille interessava-se pela riqueza de cores na orquestração e pelas ideias harmônicas elaborados, fruto de sua proximidade com Richard Strauss. Ao fim de um período de aproximadamente quatro anos na Alemanha, em 1903, Bloch finalizou a obra Sinfonia em Dó Sustenido menor (Seo, 2011).

A Sinfonia em Dó Sustenido menor foi concluída quando Bloch tinha 21 anos, sendo sua primeira obra relevante. A Sinfonia apresenta uma orquestração bastante elaborada, sendo uma obra complexa e dinâmica. Contudo, Bloch já havia realizado algumas composições anteriores, nomeadamente um Quarteto de Cordas, a Sinfonia Oriental, um Concerto para Violino não editado, uma Sonata para Violoncelo e Piano, *Vivre-Aimer*: poema sinfónico para orquestra, além de muitas canções e pequenas peças (Chapman, 1934).

Em 1904, mudou-se para Paris, onde permanece apenas um ano e, no entanto, realiza contactos que influenciam sua obra, em particular com o compositor Claude Debussy, tornando-se um admirador de sua ópera, e com o poeta e historiador judeu Edmond Fleg, com quem trabalhou nos cinco anos seguintes na composição a ópera *Macbeth* (1904-1909), tendo Fleg como libretista. Desenvolveram alguns trabalhos em conjunto e consolidaram uma amizade duradoura.

Regressou então para a Suíça, onde trabalhou como regente, instrumentista e compositor. Em Genebra, casou-se com Marguerite Schneider, jovem pianista de família luterana que havia conhecido na Alemanha. Tiveram três filhos, sendo o primogénito Ivan (nascido em 1905), seguido de duas filhas, Suzanne (1907) e Lucienne (1909) (Steinberg, 2006).

Iniciou em 1912 o Ciclo Judaico, que estender-se-ia até 1916, com obras como *Schelomo* (1916), Salmos 22, 114 e 137 (1914) e Israel (1916). Os

trabalhos desse período revelam temas e melodias judaicas, sendo consideradas obras-primas.

Em 1913 enfrentou a morte de seu pai Maurice, de quem herdou o gosto pelas melodias hebraicas que sempre o impressionaram profundamente. Em homenagem ao pai, compõe *Trois Poèmes Juifs* (1913), com movimentos intitulados Dança, Rito e Cortejo Fúnebre, uma obra emocionalmente intensa e repleta de tristeza (Seo, 2011).

Ao fim de quase dez anos na Suíça, parecia ter consolidado sua posição enquanto regente, compositor e professor, em Lausanne e Genebra, tanto nos conservatórios como nas orquestras. Entre 1910 e 1914 como director artístico da Orquestra de Genebra, pôde realizar suas composições para orquestra, além de obras de Debussy, Liszt, Fauré.

Estudiosos da vida de Ernest Bloch apontam que, a partir de 1911, de forma crescente de ano para ano, a Europa assistiu ao despertar do anti-Semitismo, mesmo na Suíça, que veio a comprometer sua vida profissional, assim como de muitos outros indivíduos de origem judaica (Brody, 1982).

A não renovação dos contractos com o conservatório e a orquestra em 1915 levou Bloch a dificuldades financeiras que o levaram a ponderar outras oportunidades de trabalho, particularmente na América. Assim, em 20 de julho de 1916, o compositor chegou a Nova Iorque, e assumiu seu trabalho como regente no *Maud Allen Dance Company Orchestra*.

A actividade da companhia, contudo, é prematuramente suspensa, mas Bloch encontrou novo trabalho numa recém-constituída escola de música, a *Mannes School of Music in Manhattan*. Bloch era reconhecido e valorizado como compositor na América, recebendo propostas de trabalho e convites para concertos interpretando as suas composições. Ernest Bloch percebeu que nesse país poderia estar seu futuro profissional, e decidiu reunir sua família. Retornou à Suíça nas férias de 1917 e levou sua família para os Estados Unidos da América (Steinberg, 2006).

Em 1920 foi convidado a trabalhar como director do renomado *Cleveland Institute of Music*. Nesse período, aperfeiçoou suas habilidades como professor, além de prosseguir suas composições, procurou também compor

peças que pudessem ser interpretadas por seus alunos em grupos de música de câmara e na orquestra dos estudantes, da qual sua filha Suzanne fazia parte. Permaneceu nessa instituição até 1925, quando assumiu a função de Director Artístico no Conservatório de Música de São Francisco. Manteve esse trabalho por cinco anos, num período composicional favorável, no qual recebe um prêmio por *America: An Epic Rhapsody*, uma composição patriótica à nação que o acolheu (Bloch recebeu cidadania americana em 1924). A sinfonia foi estreada em simultâneo em Chicago, Nova Iorque, Filadélfia, Boston e São Francisco, sendo tocada diversas vezes ao longo de 1927-1928.

Posteriormente, assumiu uma posição de professor honorário na Universidade de Berkeley, na Califórnia, na qual tinha liberdade para gerir seu tempo e para compor. Tratou-se de um acordo com a família de Rosalie e Jacob Stern, patronos das artes em São Francisco, que estabeleceram um fundo de financiamento a Ernest Bloch, que o manteve até a sua reforma em 1952. Dessa forma, optou por viver na Suíça e França por quase uma década, mas com o avanço do Nazismo na Europa, retornou para os Estados Unidos para leccionar em Berkeley.

Em uma ocasião, quando deslocava-se de Portland à Califórnia para leccionar em Berkeley, seguiu pela estrada costeira que estava interrompida devido à inundação. Teve de passar a noite em *Agate Beach*, tendo ficado encantado com o lugar, particularmente pela abundância de cogumelos selvagens e pedras de ágata. Adquiriu uma casa junto à praia, tendo vivido ali desde 1941 até o seu falecimento, sendo que sua esposa Marguerite continuou a viver na mesma casa até sua morte em 1963.

Depois de viver ao longo de muitos anos a mudar de cidades, morando sempre em hotéis e casas arrendadas, Ernest Bloch optou por residir definitivamente em *Agate Beach*, num ambiente que ele próprio descreveu como deprimente, mas concluindo dessa forma o seu caminho, desde a Suíça rumo ao oeste, até a pacata praia do Oregon.

Os anos em *Agate Beach* marcaram a vida e o trabalho de Bloch. Durante a Segunda Guerra Mundial, Ernest Bloch ficou profundamente abalado pelos eventos ocorridos naquele período, tendo sofrido um bloqueio

composicional. Após o fim da guerra, em 1944, conseguiu completar seu primeiro trabalho após esse período difícil, a *Suite Sinfónica*. Estudiosos da obra de Bloch (e.g. David Kushner) definem as composições do período de *Agate Beach* como a amálgama do espírito criativo do compositor, sendo mais objectivas e inspiradas, responsáveis por um novo impulso da obra nos últimos anos de vida de Ernest Bloch.

O compositor atribuía a sua inspiração composicional a uma grande fé em um Ser Superior e ao contacto com a natureza. São composições relevantes desse período o premiado Quarteto de Cordas nº2 (1945), além de Concerto Grosso nº2 e a *Suite hebraica*, obras posteriores ao Ciclo Judaico, que retomam os temas musicais desse período. Compôs diversas outras obras nessa época, nomeadamente quartetos de cordas, sinfonias, músicas de câmara, suites para instrumentos solo (violino, violoncelo, viola). Uma de suas últimas obras foi intitulada pelo compositor “Dois últimos poemas: Música para funeral e Vida Novamente?”, embora posteriormente tenha composto grandiosas suítes, meses antes de seu desaparecimento.

Algumas personalidades da música estiverem em *Agate Beach* para uma visita ao compositor, e alguns ficaram por lá mais tempo para aprender com ele, tais como a violoncelista Zara Nelsova e o compositor e crítico Herbert Elwell. Recebeu visitas dos violinistas Joseph Szigeti, amigo e colaborador de longa data, e Yehudi Menuhin, que o encomendou duas suites para violino solo (as melhores e mais profundas suites para violino solo desde Bach, segundo Menuhin). Também o maestro e compositor Jacob Avshamolov, bem como o renomado Igor Stravinsky, estiveram a visita-lo nos anos em *Agate Beach*.

Ernest Bloch foi considerado um homem e um profissional de integridade inabalável, com uma grande paixão pela justiça e uma energia invulgar para a maioria das pessoas. Também era um homem de fé, não apenas ligado à religião, mas principalmente à crença na humanidade. Seu principal objectivo enquanto compositor, conforme teria referido, seria compor obras que trouxessem paz e amor à humanidade, tendo Bloch experimentado a depressão por não atingir seu objectivo.

Ainda durante a sua vida, Ernest Bloch foi reconhecido como compositor,

tendo presenciado a inclusão de suas obras no repertório de concertos clássicos de importância internacional. Além de seu legado enquanto espírito criativo e independente, deixou também a sua marca na história como educador, herança de seus primeiros mentores, nomeadamente Emile Jacques-Dalcroze, tendo ensinado ao longo de toda sua vida, em instituições e em sua casa (Kushner, 1980).

Como compositor, deixou-nos uma grande obra, e uma influência profunda na costa oeste dos EUA, particularmente na região de *Newport*, onde o legado de Ernest Bloch é anualmente revisitado em um festival em homenagem ao compositor (Steinberg, 2006).

2.2 Composições, influências e estilos

Ernest Bloch demonstrou ser um espírito livre, ao longo de sua vida e obra. Embora tenha estudado e circulado por diferentes meios musicais, possuía uma essência própria que tratou de deixar em suas composições. Iniciou seus estudos em composição com Emile Jaques-Dalcroze. Aos 15 anos compôs uma sonata intitulada “*Symphonie funèbre*” e no ano a seguir uma sinfonia extensa e completa chamada “*Symphonie orientale*”. Em 1898 concluiu ainda o poema musical “*Orientale*”. Estas primeiras obras já indicavam alguns dos traços característicos de Bloch, como os padrões de notas repetidas, a constante variação métrica e de tonalidade, os toques de exotismo, e os títulos descritivos nos movimentos (Kushner, 1980).

O elemento musical do “orientalismo” provém das primeiras influências recebidas por Bloch, nomeadamente as melodias hebraicas, que ouvia em casa desde muito jovem. Entretanto, os estudos de Bloch o levaram à Bélgica, França e Alemanha, onde aprendeu através de diferentes escolas. Em Bruxelas estudou com Eugène Ysaye e François Rasse (pupilo de César Franck), tendo aperfeiçoado na técnica franco-belga de violino, e refinando seu estilo composicional.

Estudou em Frankfurt com Ivan Knorr, sendo a principal obra desse período chamada *Vivre-Aimer*, dedicada a Jaques-Dalcroze, num estilo germânico pós-romântico, com vasta orquestra e mudanças temáticas, embora persistindo o estilo francês, particularmente no instrumento solo. Posteriormente, passou a estudar em Munique com Ludwig Thuille, discípulo de Wagner, definindo seu estilo de composição franco - germânico. As composições desse período, em particular a Sinfonia em Dó Sustenido menor e *Hiver-Printemps* revelam o amadurecimento do compositor. A primeira, um épico “straussiano”, em tom autobiográfico, e a segunda, um conjunto de dois poemas musicais de inspiração francesa, derivados da época em que Bloch teve contacto directo com Claude Debussy.

Seu estilo ficou evidente através da Sinfonia em Dó Sustenido menor, na qual a fusão das escolas francesa e alemã fica evidente, na definição tonal, com muitas inflexões cromáticas, vasta orquestração com solos coloridos, numa forma constantemente cíclica. Posteriormente, a viver em Paris, compôs a ópera *Macbeth*, de influências identificáveis de Debussy (particularmente *Pelléas et Mélisande*), do Grupo dos Cinco (*Moguchaya kuchka*, grupo que reuniu em São Petesburgo entre 1856-1870 os compositores Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov e Alexander Borodin) e de Wagner e seu *leitmotif*.

Também o movimento artístico do fauvismo teve sua influência no estilo de Bloch. O compositor buscava inspiração em elementos primitivos, raciais e da própria natureza. Segundo ele, a arte surge do instinto e da intuição, e não da inteligência e da vontade. Por essas razões, pode-se encontrar obras com títulos como “*Voice in the Wilderness*”, ou com movimentos denominados “*Land of the Sun*”, “*Grotesques*”, ou ainda indicações nas partituras como “misterioso”, “*barbarico*”, “como um pássaro exótico” (Chissell, 1943).

Além das escolas seguidas por Ernest Bloch, sua “alma judaica” é evidenciada em toda sua música, de modo particular nas obras que seguiram: o Ciclo Judaico (*Psalms 22, 114, 137, Schelomo, Trois Poèmes Juifs*, Israel). Como o Estado de Israel não existia na época, não se pode dizer que Bloch fosse um compositor nacionalista, como foi erroneamente chamado. Contudo,

procurou criar obras alusivas ao judaísmo (ou à sua percepção do mesmo), utilizando temas e melodias associados às tradições judaicas (Kushner, 1980).

Os anos que seguiram à sua chegada em Nova Iorque, em 1917, foram de intenso trabalho, tendo Ernest Bloch leccionado em diversas instituições de ensino, conduzido performances de suas peças, e continuado a compor obras que consolidaram seu estilo pessoal. Em 1919 recebeu um prêmio pela sua *Suite para Viola e Piano* (Kushner, 1980).

Entre 1920 e 1926 esteve a leccionar em Cleveland. Entre 1926 e 1929 foi director no Conservatório de São Francisco. Os primeiros anos na América serviram para a divulgação da sua obra e para a sua consolidação profissional enquanto professor, pelo que os anos seguintes foram mais prolíficos em termos composicionais, quer pelo número, quer pela qualidade das obras (Seo, 2011).

Em suas diversas composições na América, constam obras de inspiração judaica, música de câmara e peças pedagógicas, tais como *Baal Shem* para violino e piano (1923), *Piano Quintet* (1924), *Concerto Grosso nº1* (1925), *Poems of the Sea* (1922), *Enfantines* para piano (1923). Também são de ressaltar as obras nacionalistas *America*, *An Epic Rhapsody* (1926), sinfonia de material indígena americano, em memória de Abraham Lincoln e Walt Whitman, e *Helvetia* (1929), inspirada no folclore suíço. A primeira, vencedora de um concurso nacional, dedicada ao país que o acolheu, e a segunda, à sua terra natal (Kushner, 1980).

As composições dos anos 20 são, em geral, música de câmara, apresentando um estilo neo-clássico, muito influenciado pelo contraponto e pela fuga de J.S. Bach. Bloch estudou exaustivamente e memorizou todas fugas de O Cravo Bem-Temperado, analisando cada motivo e sua relação com a exposição. As melodias em suas obras contêm intervalos grandes (quartas e sétimas), e estão presentes combinações de politonalidades e instabilidade rítmica (Seo, 2011).

Muitas das peças de Bloch são composições para música de câmara, que podem ser consideradas acessíveis para a maioria dos músicos profissionais, e mesmo assim revelam-se obras-primas em termos de

expressão musical. Normalmente não se prende a uma forma específica, podendo seguir uma forma cíclica, sonata ou livre. Suas composições reflectem seu estilo rapsódico e de improvisação (Rimmer, 1959).

O estilo de Bloch representa a identidade do compositor, sendo às vezes difícil compreender a concepção da obra, mas evidente a intensidade emocional que transmite para sua música. A expressão étnica aparece como algo instintivo, e marca a sua obra. Na técnica, o emprego de uma sonoridade a lembrar o chamamento do *shofar* aparece em diferentes composições, bem como o intervalo de segunda aumentada, típico das escalas do médio-orient, o registo intenso nas peças para violoncelo, as cadências tipo “ciganas” para o violino, o sabor oriental em muitas obras e a forte percussão a lembrar danças nativas. Além das referências directas a temas e melodias familiares ao compositor, nomeadamente judaicas (Chissell, 1943).

Na harmonia, Bloch utilizou quartas, quintas e oitavas, e acordes compostos pelos três intervalos. Há muitos casos de falsas relações, notas acentuadas, tríades não relacionadas. Sua obra musical é sempre tonal, eventualmente bi-tonal. Não é possível determinar a chave em suas composições, pois Bloch pretende sempre introduzir cor à sua obra, obtendo contraste e balanço.

Em termos rítmicos, Bloch evita o uso de acentuações repetidas, tendo como resultado uma forma livre que se assemelha à música oriental. A melodia apresenta voltas e arabescos, bem como notas pontuadas antecidas de fusas ou semicolcheias, onde a quarta e a terceira formam um intervalo importante, em algo que foi denominado como “*Bloch rhythm*”.

Entre 1930 e 1940, Bloch esteve a maior parte de seu tempo na Europa, particularmente na Suíça e na França. São obras destacadas desse período o magnífico *Avodath Hakodesh*, Serviço Sagrado, feito por encomenda para as Sinagogas Reformistas da América, *Voice in the Wilderness*, Piano Sonata, *Evocations* e o Concerto para Violino. Alguns dos traços que se tornaram evidentes em sua obra reaparecem aqui, tais como o “*Bloch rhythm*”, a mudança constante de métrica e tempo, os paralelismos, a orientalização da segunda aumentada (Kushner, 1980).

As últimas duas décadas de vida de Bloch foram passadas em Agate Beach, na costa do Pacífico americano, sendo definido como um período de maturidade do compositor. Tendo consolidado seu estilo pessoal e com liberdade para compor, nascem obras como *Suíte sinfónica*, *Concerto sinfónico*, *Concerto Grosso nº2*, *Suite Hébraïque*, além de diversas composições de música de câmara e suites solo para violino, viola e violoncelo.

Ernest Bloch continuou a compor até o fim de sua vida, apesar de sofrer de uma doença prolongada. Também não deixou de aprofundar-se no estudo dos compositores que admirava, bem como continuou a expressar suas preocupações pela humanidade. Bloch nunca foi obcecado por teorias ou correntes musicais, e, apesar da maioria das suas composições seguir um estilo neo-clássico, também há o uso de outras técnicas, como a serial tonal. O Judaísmo está presente em sua obra, mas defini-lo como um compositor judeu não expressa a complexidade da sua personalidade e do seu repertório, sendo necessário conhecer profundamente a obra do compositor para compreender seu estilo (Chapman, 1955).

2.3 América: Bloch e os compositores judaico-americanos do século XX

Os Estados Unidos da América demonstraram ser a nova “terra prometida” para muitos judeus, que ali encontraram possibilidades de desenvolvimento profissional e pessoal que não tinham em seus países de origem, tendo a imigração judaica perdurado ao longo dos recentes cinco séculos. Ernest Bloch adoptou a América como sua casa, tendo feito uma longa carreira e obtido reconhecimento nesse país. Muitos outros compositores, como ele, encontraram no país boas oportunidades profissionais. Entre aqueles de origem judaica, muitos tiveram êxito, inclusivamente gerações que já nasceram na América, tais como George Gershwin, Aaron Copland e Leonard Bernstein, que, apesar de terem uma história própria, cruzam seu caminho com o do compositor Ernest Bloch.

A imigração judaica para os Estados Unidos da América iniciou-se em meados do século XVII. Oficialmente, um grupo de 23 judeus, em sua maioria sefarditas, fixou-se na colônia holandesa de Nova Amsterdam, dando início à migração judaica para a América. A primeira sinagoga americana foi instalada em Nova Iorque, chamada *Shearith Israel*, e segue em actividade até os dias actuais (Rohde et al., 2003).

A América surge como a “terra prometida” para os judeus que, por alguma razão, precisaram deixar a Europa. A garantia de liberdade religiosa, através da Constituição americana de 1791, fez aumentar a vaga de imigração judaica, tanto de sefarditas como asquenazes. As primeiras sinagogas e congregações judaicas foram constituídas e a presença dos judeus da América começou, desde então, a influenciar diversos meios e, inclusive, a música (Lemaire, 2001).

A música das sinagogas americanas possui evidente influência dos asquenazes, particularmente de origem polonesa e russa (judeus ortodoxos). Também a música tradicional fez-se presente, como o *klezmer* e o canto *yiddish*, que relacionaram-se posteriormente com o jazz (*The Jazz Singer*, primeiro filme com falas, que contou com Joseph Rosenblatt, cantor prodígio judeu) e a comédia musical da *Broadway* (e.g. *The Fiddler on the Roof* - O Violinista no Telhado). O século XX assistiu à chegada de novos imigrantes judeus na América, particularmente em função de perseguições semíticas na Europa e das guerras, e também ao aparecimento de gerações de descendentes judeus nascidos na América.

Ernest Bloch chegou a Nova Iorque em 1916, e pouco tempo depois já estava completamente estabelecido, com bons trabalhos e reconhecimento profissional enquanto compositor. Tempos depois, obteve a nacionalidade americana, mas a América foi escolhida como a sua casa definitiva, sobretudo nas últimas décadas de sua vida. Anos antes, o compositor já havia expressado seu agradecimento pela nação com a obra *America, an epic rhapsody in three parts for orchestra* (Brotman, 1998).

No final de 1925, a revista *Musical America* lançou um concurso para compositores, com um prêmio de \$3000. Mais de dois anos depois, Ernest

Bloch foi escolhido vencedor, com a composição original *America, an epic rhapsody*. A obra orquestral apresenta três movimentos: "...1620 *The Soil – The Indians – (England) – The Mayflower – The Landing of the Pilgrims*", "...1861-1865 *Hours of Joy – Hours of Sorrow*" e "1926... *The Present – The Future*...". A história de uma nação é revisitada ao longo da obra, bem como os temas e melodias nativos (indígenas, colonizadores) da América.

America tornou Bloch mais popular, mas, ao mesmo tempo, modificou a concepção que a crítica e o público tinham dele, como um compositor judeu, que valoriza a expressão étnica. A ampla divulgação de *America* criou um colapso da reputação que o Bloch havia construído ao longo dos anos, tendo sido reconstruída posteriormente pelo compositor. Uma frase que Ernest Bloch disse, na época, sintetiza sua situação: "*If you win, you have the money; if you lose, you have the honor*¹". (Brotman, 1998, p.417)

Na América do século XX nasceram grandes sucessos musicais. Os compositores americanos com origens judaicas brilharam em diferentes segmentos, quer na composição erudita, quer no jazz e no popular. A lista seria imensa, mas convém destacar pelo menos três compositores judaico-americanos de extrema relevância, nomeadamente George Gershwin, Aaron Copland e Leonard Bernstein (Lemaire, 2001).

George Gershwin (1898-1937), nascido em Nova Iorque, vivia no bairro judaico de *Manhattan Est*, freqüentando desde muito jovem os teatros *yiddish*. Estudou em *Juilliard School* com Rubin Goldmark, tornando-se um excelente pianista e compositor. Compôs obras como *Porgy and Bess*, uma ópera que faz lembrar o teatro *yiddish*, onde *Porgy* encarna um papel masculino tradicionalmente presente nas comédias judaicas. Em *Rhapsodie in Blue*, a inspiração advém do *klezmer*.

Aaron Copland (1900-1990) teve grande influência judaica de seu pai, presidente da sinagoga do *Brooklyn*. Estudou igualmente com Rubin Goldmark, e prosseguiu em Paris, com Nadia Boulanger, durante três anos. Suas obras são consideradas neo-clássicas, mas integram elementos do *blues* e do jazz.

¹ "Se você ganha, você tem o dinheiro; se você perde, você tem a honra." (tradução livre)

Compôs sinfonias, concertos, música de câmara e outras peças, entre elas: Ode Sinfónico, Concerto para clarinete, cordas, harpa e piano, Vitebsk, estudo sobre um tema judeu (trio para piano e cordas), *Theatre Music*.

Quando ainda estudava em Paris, pelo ano de 1920, Copland conheceu a obra de Ernest Bloch. Vitebsk reflecte alguma influência de Bloch, principalmente pelo uso de quarto de tom e pela escolha de material de origem judaica – coisas não usuais na obra de Copland. O compositor utiliza abundantemente os quartos de tom, mas criou um estilo próprio sobre isso. A textura é realçado com fortes dissonâncias e articulações exageradas, com a justaposição de quartos de tom nas cordas e acordes altos no piano (Seo, 2011).

Leonard Bernstein (Massachusetts 1918 – Nova Iorque 1990), filho e neto de rabinos de origem ucraniana, foi criado por sua mãe apenas, uma vez que a família dela havia decidido pelo divórcio do casal. Desde cedo, interessou-se pelo piano, para tristeza de seu pai que gostaria que ele fosse rabino. Bernstein não perdeu o contacto com seu pai, a quem via como um homem de grande religiosidade. Em Novembro de 1943, tornou-se célebre ao conduzir um concerto no *Carnegie Hall*, *Trois Poèmes Juifs*, de Ernest Bloch. Sua personalidade forte e ambiciosa marcou sua carreira como regente, tornando-o mundialmente conhecido. Suas primeiras composições escritas para sinagogas foram *Hashkivenu* (1945) e a *Yigdal* (1950). Compôs também sinfonias com temas religiosos, como *Jeremiah* (1942) e *Kaddish* (1963), bem como salmos (*Chichester Psalms*, 1965), uma missa (*Mass*, 1971), e numerosas obras não judaicas, tais como *Fancy Free*, *On the Town*, *West Side Story*. A obra de Leonard Bernstein, embora complexa, revela influências quer da música litúrgica judaica, quer do *klezmer*, embora alguns o definam como agnóstico (Lemaire, 2001).

Além de ter sido um excelente pianista, Bernstein deixou seu legado como compositor. O ritmo é um elemento essencial da sua obra, pois ele utiliza uma combinação de ritmos que inspira o movimento do ouvinte. Sua música é inerentemente acelerada desde a concepção, não podendo ser executada de outra forma. A harmonia é colorida, utilizando acordes complexos, normalmente

em três vozes. A harmonia é derivada da melodia, que, por sua vez, estranha e impregnante. Suas orquestrações possuem expressividade e riqueza, embora pareçam ingênuas, uma vez que não utiliza truques para compor. Leonard Bernstein foi, indubitavelmente, um génio da música do século XX (Rorem, 1990).

O estudo da história judaico-americana centrou-se durante muito tempo sobre o período colonial e as primeiras comunidades. Contudo, a partir do século XIX essa história adquiriu novos contornos, pois os grupos que imigraram da Europa para América levaram uma identidade e uma cultura que passou a influenciar aquele país. O folclore, as tradições e a religiosidade foram transportadas para o novo continente. No século XX, judeus continuaram a encontrar na América um novo lar, os as perseguições anti-semíticas pareciam mais brandas ou inexistentes. Ao longo dos tempos, os judeus influenciaram a história e a cultura americana (Sarna, 1990).

Na música observa-se a influência do judaísmo, através dos compositores e músicos, na cultura americana. Por diversas razões, entre as quais pode-se destacar a contribuição dessas personalidades de origem judaica, a música erudita e popular norte-americana desenvolveu significativamente no século XX, sendo que hoje é possível encontrar, naquele país, excelentes cursos de música, salas de concerto que oferecem um vasto repertório, além de compositores e intérpretes de relevo mundial.

Capítulo 3 – A influência judaica nas composições de Ernest Bloch

A cultura judaica influencia o universo musical através de muitos compositores, e está obviamente presente na obra de Ernest Bloch ao longo de toda sua vida. A arte de Bloch reflecte claramente a sua personalidade, sendo permeada por aspectos culturais e étnicos, provenientes de sua base familiar judaica, fazendo-se perceptível também no seu idioma musical (Knapp, 1970-

1971).

Apesar de não ser necessário relacionar aspectos étnicos à arte, Bloch teve a intenção de que sua música fosse também uma expressão da cultura judaica. Trata-se da interpretação pessoal do compositor sobre suas origens, sua perspectiva étnica traduzida na sua obra. No caso de Ernest Bloch, portanto, não é possível dissociar suas criações da própria cultura judaica (Newlin, 1947).

Ao empregar a expressão “étnica”, é preciso conhecer profundamente a cultura e o folclore de um país ou de um povo, a fim de definir o que é devido à personalidade do artista, e o que advém do meio em que se insere. O emprego das noções de etnia ou nacionalismo a um compositor clássico reflecte o respeito ao material folclórico de um grupo, mas também a criação original a partir da leitura desse material. Não se tratando de simples arranjos de músicas folclóricas, é preciso que o espírito musical esteja presente na textura da composição, mesmo de forma muito subtil, para que seja possível atribuir a característica étnica a determinado compositor.

Relembrando as origens de Bloch, na Suíça, encontra-se numa família de tradições judaicas bastante assentes. Seu avô paterno, Meyer Bloch, Presidente da Comunidade Judaica de Lengnau, utilizava um livro de músicas para uso na Sinagoga, datado de 1847, com o qual o compositor teve contacto desde cedo. Também o seu pai Maurice era um homem versado na tradição judaica, que dominava o idioma hebraico e tencionava um dia tornar-se Rabino. Apesar de depois terem mudado para Genebra, as tradições continuaram muito presentes na vida de Ernest, como a observância do *sabbath*, as festividades, as lições de hebraico que teve até ser confirmado (*Bar Mitswah*) aos 13 anos.

Em suas primeiras composições, ainda na sua juventude (Bloch começou a compor pelos seis anos de idade), observa-se a incorporação de melodias judaicas cantadas pelo seu pai, nomeadamente na Sinfonia Oriental (1894-1896). Sua educação ocidental, na Suíça, Bélgica e Alemanha, afastou-no das tradições judaicas, até que, em Paris, conheceu o escritor judeu Edmond Fleg, com quem desenvolveu uma parceria profissional e uma profunda amizade que o reaproximou da cultura judaica. Conforme o próprio

Bloch admitiu ao amigo em carta, ao reler a Bíblia o compositor tomou nova consciência da história de seu povo e de sua origem, encontrando um grande orgulho em ser judeu.

Ernest Bloch teve a intenção consciente de relacionar sua obra à cultura judaica. Em praticamente todas as suas composições observa-se que o idioma musical utilizado ilustra características judaicas, além de apontar para um significado emocional, que a própria escolha tonal corrobora, inerente ao judaísmo. A escolha dos títulos das composições também sugere uma intenção, um conteúdo programático, tais como *Schelomo*, *Voice in the Wilderness*, *Visions and Prophéties*, entre outros. Entretanto, mesmo em composições mais abstractas com títulos neutros, tais como *Violin Concerto*, Bloch não deixa de revelar um programa étnico e nacionalista, ainda que mesclando suas origens com o meio cultural que o acolheu, nomeadamente o *western* norte-americano, no caso do concerto para violino (Newlin, 1947).

Segundo estudiosos da vida e obra de Ernest Bloch, o facto de ser judeu afastou-o de sua terra natal, pois, em Genebra, o compositor teve dificuldades para afirmar-se no meio musical devido à hostilidade e ao ostracismo direccionado à comunidade judaica. Na América, Bloch encontrou reconhecimento, inclusive para suas obras de temática judaica, como o Ciclo Judaico.

Sobre a consciência étnica, Bloch afirmou, nesse mesmo ano, que esta seria fundamental, acima do nacionalismo. Afirmava-se como um judeu que desejava compor música judaica, não por propaganda, mas por entender que, para si, essa era a única forma de produzir música com vitalidade e significado. Afirmava ainda que o uso de temas folclóricos ocorria por consequência de sua personalidade, percebendo-se como uma pessoa com elevada consciência étnica.

A propósito da música judaica, Ernest Bloch ressaltou que sua música deveria ser autêntica, e não apenas uma reconstrução de melodias judaicas. Segundo o próprio Bloch: *"I do not propose or desire to attempt a reconstruction of the music of the Jews, and to base my works on melodies more or less authentic. (...) I believe that the most important thing is to write good and*

*sincere music – my own music.*²” (Newlin, 1947, p.453)

Seguindo esse firme propósito, Bloch criou, ao longo de sua vida, obras que elevaram a música judaica a outro nível de respeito e dignidade, sendo considerado um dos maiores compositores eruditos judeus de todos os tempos.

Outrossim, é importante ressaltar que a música judaica, como é actualmente percebida, é uma fusão de elementos orientais, que estão na origem do judaísmo, e também ocidentais, agregados pela diáspora ao longo dos séculos. Alguns traços gerais da música judaica podem ser destacados: melodia altamente ornamentada, rapsódica, metricamente imensurável, independente do contraponto ou harmonia, construída pela justaposição de pequenos padrões (ao invés do desenvolvimento de longas frases), relembrando a música árabe. Outros elementos: os semitons como a menor unidade, uso de procedimentos de transposição e modulação, pujança de emoção (quer na música litúrgica, quer na folclórica), tonalidades melancólicas, breves momentos de euforia.

As obras do Ciclo Judaico outorgaram a Ernest Bloch o título de “compositor judeu”, mas também conferiram-no renome internacional como compositor – particularmente com as obras *Schelomo* e *Israel* (Kushner, 1980).

Entretanto, as obras notadamente de influência judaica posteriores ao Ciclo são as que consolidaram algumas das características mais marcantes da obra de Ernest Bloch. O som “orientalizado” do intervalo de segunda aumentada confere à linha melódica uma sensação sugestiva de música judaica, sendo uma característica amplamente empregue pelo compositor. Encontra-se também aquilo que foi denominado “*Bloch rhythm*” (figura 2), uma forma de ritmo marcado onde a nota curta precede uma nota pontuada (Newlin, 1947).

² “Eu não pretendo ou desejo fazer uma reconstrução da música dos judeus, e basear meus trabalhos em melodias mais ou menos autênticas... Eu acredito que a coisa mais importante é escrever música boa e sincera – minha própria música.” (tradução livre)



Figura 2. Exemplo do “Bloch rhythm” em Piano Quintet, na parte de violoncelo. Fonte: Newlin, 1947, p. 448.

A revisão das obras apresentadas neste trabalho, de modo geral, está pautada pela identificação de três linhas de observação da presença da cultura judaica na música de Ernest Bloch, nomeadamente a citação temática directa, os motivos extraídos da música judaica e os traços gerais da música tradicional (Knapp, 1970-1971).

3.1 O “Ciclo Judaico” (1911-1918)

O Ciclo Judaico inclui as obras compostas no período compreendido entre 1911 e 1918, consistindo em composições de referência explícita à temática e às melodias do judaísmo. Foi assim chamado pelo próprio Ernest Bloch de “*Jewish Cycle*” - o Ciclo Judaico (Steinberg, 2006).

Segundo Knapp (1970-1971), as composições do Ciclo perfazem sete obras de diferentes géneros:

- *Trois Poèmes Juifs* (*Danse, Rite, Cortège funèbre*), para orquestra (1913);
- *Prélude et Deux Psaumes* (137 et 114), para soprano e orquestra (1912-1914);
- *Psaume 22*, para barítono e orquestra (1914);
- *Schelomo – Rapsodie Hébraïque*, para violoncelo e orquestra (1916);
- *Israel*, sinfonia para dois sopranos, dois altos, baixo e orquestra (1912-1916);
- Quarteto de cordas, ou Quarteto “Hebreu”, música de câmara (1916);
- *Jézabel*, ópera (inacabada, 1911-1918).

As obras incluídas no Ciclo Judaico representam uma redescoberta,

para Bloch, da essência colectiva do povo judeu. Trata-se da expressão de uma voz original e poderosa que emerge da “alma judaica”, mais do que a mera inclusão de temas e melodias do folclore judaico. A constituição desse Ciclo levou a um pensamento errôneo de que Bloch estaria a fundar um movimento nacionalista (Kushner, 1980).

Bloch referiu, acerca das obras do Ciclo, que constituem a mais pura expressão do compositor, de uma forma indubitavelmente étnica, muito além da inclusão de temas e folclore judaico. Ernest Bloch fala sobre o Ciclo Judaico: “*I believe that those pages of my own in wich I am at my best are those in wich I am most unmistakably racial, but the racial quality is not only in folk-themes; it is in myself.*”³ (Bloch, citado por Kushner, 1980, p.80)

A consciência étnica de ser judeu revela-se complexa, uma vez que o judaísmo é uma religião seguida por pessoas que, actualmente, vivem em todo mundo, tendo diferentes influências culturais locais. Para Bloch, esta consciência demonstra a busca pessoal do compositor pelas suas próprias raízes, através da criação musical baseada na interpretação particular da cultura judaica.

3.1.1 *Trois Poèmes Juifs*

Ernest Bloch declarou que *Trois Poèmes Juifs* é a obra que marca o início de um novo ciclo de composição no qual emprega temas e modos hebraico-orientais, procurando um resgate do judaísmo antigo. A obra orquestral é composta de três movimentos, denominados *Danse*, *Rite* e *Cortège funèbre* (Gatti & Baker, 1921).

Danse apresenta uma orquestração colorida, com o emprego de modos orientais que conferem movimento e sensualidade à composição. *Rite* revela maior intensidade emocional, num tom mais solene e remoto. Alguns elementos de *Rite* serão desenvolvidos pelo compositor, reaparecendo posteriormente em *Schelomo*.

³ “Eu acredito que nessas minhas páginas eu sou eu no meu melhor, nas quais sou mais indubitavelmente étnica, mas a qualidade étnica não está apenas nos temas folclóricos; está

Em *Cortège funèbre*, utiliza a segunda aumentada, bem como mistura de Sol dórico e Sol menor, criando uma atmosfera de procissão judaica. Aparecem quartas perfeitas, quartas aumentadas, quintas perfeitas e quintas diminuídas, numa combinação de intervalos harmônicos com variações modais numa melodia que proporciona uma qualidade antiga à obra (Seo, 2011).

O último andamento representa o aspecto doloroso de uma procissão fúnebre. O compositor utiliza insistentemente algumas figuras rítmicas, para causar a impressão de que a fatalidade acontece independente de súplicas da humanidade. O final, num tom lírico-evangélico, reafirma o calor e a convicção da obra.

3.1.2 Salmos

Edmond Fleg adaptou esses três salmos, verdadeiras obras-primas da poesia judaica, e Bloch realizou a orquestração. Nestes salmos, Bloch quis transmitir a força do povo de Israel, criando figuras musicais que fazem referência aos sentimentos dos judeus que se encontravam vivendo no exílio e sonhando com a terra prometida (Gatti & Baker, 1921).

Bloch compôs os Salmos 137 e 114 para soprano e orquestra, e o 22 para barítono e orquestra. Como as demais obras desse período, a fonte de inspiração foi retirada de figuras e histórias bíblicas, algo bastante evidente nesses salmos (Seo, 2011).

3.1.3 *Schelomo*

Obra mais famosa de Ernest Bloch, uma rapsódia para violoncelo e orquestra. Trata-se da peça do compositor que foi gravada um maior número de vezes (mais de 40 gravações), tendo entre seus solistas os mais renomados violoncelistas, tais como Mstislav Rostropovich, Zara Nelsova e Yo Yo Ma (Steinberg, 2006).

A orquestra é utilizada para descrever imagens bíblicas, no caso o

grande reino do rei *Schelomo* (Salomão). Seu estilo orquestral inclui escalas maiores, formas livres, harmonias e instrumentação rica com diversas matizes de cores (Seo, 2011).

A peça apresenta um caleidoscópio orquestral, destacando a voz profunda do solista, o violoncelo, que encarna a voz do próprio rei Salomão (Kushner, 1980).

A inspiração de Bloch para compor a peça surge a partir de uma visita a amigos, um casal de judeus russos, Alexander Barjansky, violoncelista, e Katherina Barjansky. A esposa havia feito uma estátua do Rei Salomão, que, segundo Bloch, reflectia aquilo que era esperado encontrar também na música judaica: forte orientalização, cores escuras e douradas, sentido de expressão afirmativa (Móricz, 2001).

O violoncelo, ao reencarnar a voz do *Schelomo* (figura 3), começa com um longo melisma estilo lamentação, em registos graves, conferindo um carácter misterioso que estará presente no desenvolvimento de toda obra. O violoncelo solista faz o papel do Cantor, com figuras melismáticas com qualidades modais e saltos melódicos dissonantes. Os trítomos La para Mi bemol e as segundas aumentadas Si bemol para Dó sustenido afirmam a qualidade judaica da melodia.



Figura 3. Tema de *Schelomo*. Fonte: Knapp, 1970-71, p. 108.

Schelomo contém extractos do modo cantorial *Magen Avoth* (figura 4) no princípio da secção intermediária. Trata-se de um canto típico dos judeus, ao recitarem os textos sagrados, como Maurice Bloch fazia todas manhãs (Knapp,

1970-71). Também aparece uma referência à “*gemora nigun*” (Kushner, 1980).



Figura 4. Modo *Magen Avoth* em *Schelomo*, trecho após 16, para oboé. Fonte: Seo, 2011, p.14.

A atmosfera oriental permeia toda a obra, sendo a base para o desenvolvimento da composição. Mesmo na cadência, Bloch retoma dois temas orientais presentes na introdução, agora executadas pelo violoncelo (figura 5). O orientalismo sumptuoso apresenta uma expressão profunda, mesclando sensualidade e espiritualidade intensas.



Figura 5. Exemplo da “orientalização” em *Schelomo*. Fonte: Mórícz, 2001, p.481

A “orientalização” empregue por Bloch consegue unificar dois estereótipos do judaísmo: o aspecto forte, primitivo, bárbaro dos hebreus anciãos da Bíblia, e o elemento colorido, fraco, e vitimizado dos judeus da diáspora. Em *Schelomo*, Bloch teve sucesso ao demonstrar as diferenças e os aspectos comuns dos judeus de diferentes épocas, apresentando perspectivas sobre esse povo, dentro da tradição oriental (Mórícz, 2001).

3.1.4 Israel

A sinfonia Israel, conforme descrita pelo próprio Bloch, possui uma introdução lenta, *Adagio Molto* (Prece no Deserto), seguida de *Allegro Agitato*

(*Yom Kippur*). Uma breve transição leva a segunda parte, *Moderato (Sukkoth)*, que depois do clímax, apresenta um trecho mais contemplativo evocando uma prece (Seo, 2011).

No primeiro movimento de Israel, a orquestra faz menção ao “Cântico dos Cânticos”, bem como à recitação do Pentateuco na abertura da obra. Também foram empregues dois motivos retirados das Bênçãos, do Livro dos Profetas (Knapp, 1970-71).

No último movimento há referência vocal ao “Cântico dos cânticos”, observando-se a intenção do compositor em transmitir uma emoção vibrante e poderosa, através da orquestração brilhante e da escrita idiomática no coro (Kushner, 1980).

3.1.5 Quarteto de cordas

Também chamado de Quarteto Hebreu, foi finalizado em 1916, ano de sua chegada aos EUA. Este Quarteto favoreceu o ingresso do compositor e do seu repertório no meio erudito. As composições do Ciclo foram amplamente tocadas, sendo aclamadas pela crítica e pelo público (Kushner, 1980).

É importante ressaltar que, para alguns críticos, o Quarteto de Cordas parece deslocado das demais peças do Ciclo, como se não devesse fazer parte desse conjunto obras de temática judaica. Bloch, contudo, refere sua inspiração hebraica na idealização do quarteto, sendo o primeiro movimento um lamento, expressão de tristeza e pesar dos judeus. O segundo, um retrato dos conflitos humanos, o terceiro, uma visão pastoral sublime, e o final, uma releitura dos conflitos e uma perspectiva pessimista resignada, segundo a concepção e as palavras do próprio Ernest Bloch (Gatti & Baker, 1921).

3.1.6 Jézabel

Trata-se de uma ópera inacabada. Bloch extraiu os temas dessa composição da Enciclopédia Judaica, utilizando-os para formar *leitmotifs* para os personagens dessa ópera. Bloch reuniu um vasto material sobre o judaísmo

e desenhou a estrutura da obra, que não concluiu, voltando a abordar algum desse material em composições posteriores (Knapp, 1970-71).

A idéia de compor uma ópera sobre a personagem bíblica da rainha de Israel, Jézabel, surgiu em 1904, quando Bloch e Edmond Fleg buscavam tópicos para um drama lírico. Embora a ópera não tenha sido concluída, Bloch compôs alguns temas para ela, e, principalmente, realizou uma vasta pesquisa sobre a cultura judaica, essencial para compor as obras do Ciclo e as demais com referências judaicas (Móricz, 2001).

3.2 Composições de influência judaica (1923-1951)

As composições identificadas por Knapp (1970-1971) de influência judaica evidente, posteriores ao “Ciclo”, perfazem um total de dez obras de géneros variados, sendo elas:

- *Baal Shem (Vidui, Nigun, Simhath Torah)*, suite para violino e piano (1923);
- *From Jewish Life (Prayer, Supplication, Jewish Song)*, para violoncelo e piano (1924);
- *Méditation Hébraïque*, para violoncelo e piano (1924);
- *Abodah* (Adoração a Deus), para violino e piano (1929);
- *Avodath Hakodesh* (Serviço Sagrado), para barítono (Cantor), coro misto e orquestra (1930-1933);
- *Voice in the Wilderness*, poema sinfónico para violoncelo e orquestra (1936);
- *Visions et Prophéties* (resumo de *Voice in the Wilderness*), piano (1936);
- Seis Prelúdios para Órgão para Sinagoga (1949);
- Quatro Marchas Nupciais, órgão (1950);
- *Suite Hébraïque (Rapsodie, Processional, Affirmation)*, suite para

viola ou violino e orquestra ou piano (1951).

Além das referências directas e dos motivos judaicos, que aparecem no Ciclo Judaico e novamente nessas composições posteriores, o aspecto mais marcante do compositor revela-se nos seus traços gerais (melodia, ritmo, forma, textura e tom) de essência judaica, nos quais elementos menos conscientes de Ernest Bloch são evidentes (Knapp, 1970-71).

Alguns dos traços característicos de Bloch podem ser delimitados: intervalos melódicos de quarta e quinta perfeitas, que aparecem em fanfarras no naipe dos metais, a lembrar a explosão do *shofar*, instrumento utilizado na sinagoga; escalas exóticas, incorporando segunda e quarta aumentadas, bem como um quarto de tom de inflexão, para aumentar a intensidade emocional; melodias raramente expansivas, normalmente compostas por série de motivos repetidos em seqüência, numa espiral ascendente; passagens rapsódicas, quase a improvisar, para atingir um plano de expressividade.

Em sua análise das características da obra de Bloch, Knapp (1970-71) ressaltava ainda: uso de tonalidades diferentes, combinadas em contraponto, principalmente em obras orquestrais; uso de recursos harmônicos eficientes (quartas e quintas nas cadências e em movimentos heterofônicos, tríades diatônicas sobrepostas em combinações inusitadas, mantendo-se a estrutura tonal); mudanças no tempo suplementadas por marcas meticulosas para a métrica, bem como mudanças na métrica, através das assinaturas temporais, bem como de frases de comprimentos irregulares e batidas divididas em grupos desiguais.

Bloch tinha uma preferência por ritmos angulares, nomeadamente “*Lombardic*” e “*snap*”. Esses elementos são combinados com pausas, criando um idioma fortemente rapsódico, em obras divididas em diversos movimentos numa estrutura cíclica. A textura sinfônica proposta por Bloch exige uma orquestra alargada (Kushner, 1980).

3.2.1 Baal Shem

Baal Shem foi composta em 1923, quando Bloch leccionava em Cleveland, para seu amigo e violinista suíço André de Ribaupierre. Dedicou a obra em memória de sua mãe, sendo constituída por três movimentos: *Vidui*, *Nigun* e *Simhat Torah* (Schiff, Serebrier & Royal Scottish National Orchestra, 2007).

O título da obra homenageia Baal Shem Tov, fundador do Hassidismo, movimento que ganhou força na Europa a partir do século XVIII. Em *Nigun*, faz-se uma referência a um tom hassídico da Rússia (figura 6). No último movimento, *Simhath Torah*, aparece um excerto de uma canção de casamento *yiddish* intitulada “*Dee Mezinke Oisgegayben* - O Casamento da Filha Mais Nova”, conforme figura 7 (Knapp, 1970-71).



Figura 6. Melodia hassídica (a) e excerto (parte de violino) de *Nigun* (b). Fonte: Knapp, 1970-71, p. 107.

Vidui é uma prece confessional utilizada em diferentes situações, inclusive no *Yom Kippur*. *Nigun* significa melodia, e remete ao fervor religioso das canções hassídicas. *Simhat Torah* refere-se à celebração que encerra o *Sukkoth*, no encerramento e reabertura do ciclo infinito de estudos da *Torah* (Schiff et al., 2007).



Figura 7. Canção *yiddish* (a) e excerto (parte de violino) de *Simhat Torah* (b). Fonte: Knapp, 1970-71, p. 104.

3.2.2 Avodath Hakodesh

Na obra *Avodath Hakodesh*, Bloch utiliza intencionalmente o material do Serviço Sagrado judaico, podendo ser empregue no serviço do *sabbath*, numa composição digna e simples para a ocasião. Consiste em seis movimentos: *Meditation (Mah Tov)*, *Sanctification (Kedushah)*, *Silent Devotion and Response*, *Returning the Scroll to the Ark*, *Vaanachnu*, *Benediction* (Newlin, 1947).

Bloch combina o universal e o étnico em *Avodath Hakodesh*, utilizando uma temática especificamente judaica, mas empregue numa composição com linguagem contrapontística ocidental. A forma cíclica prevalece na obra, na qual o tema base aparece sempre com alterações rítmicas e harmônicas.

A composição foi inicialmente concebida para performance em Sinagogas Reformistas da América. Bloch gostaria que essa obra fosse ouvida como uma afirmação de fé para humanidade, em uma mensagem universal. Para escrever essa peça, Bloch estudou hebraico e buscou aprofundar-se nos textos sagrados.

Embora o coro seja sublime, nesta obra, a presença das partes orquestrais (ou de um órgão, no mínimo) impede a performance da obra em Sinagogas ortodoxas, nas quais o uso de instrumentos não é permitido no serviço sagrado do *sabbath*. Contudo, *Avodath Hakodesh* transcende o aspecto unicamente religioso, o que permite seu desempenho em outros contextos além do religioso (Kushner, 1980).

Utiliza a linha melódica com o quarto-acorde (incluindo o trítono),

representando o poder e a pujança expressiva. O trítono não dissolve a tonalidade, mas é importante como acorde que divide ao meio a oitava (Newlin, 1947).

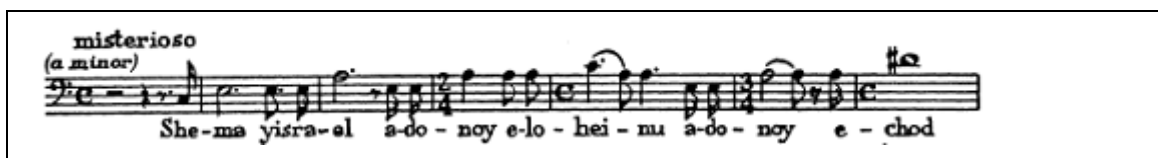


Figura 8. Excerto de *Avodath Hakodesh*, exemplo de linha melódica de quarto-acorde, incluindo trítono. Fonte: Newlin, 1947, p.447.

A alternância entre o Cantor e o coro proporciona momentos rapsódicos ou declamatórios recitativos, e outros de acordes e uníssonos. Também há alternância na orquestra, entre *tutti* e solo, e o coro tem momentos melismáticos.

No movimento *Tzur Yisroel*, a conclusão é a transcrição de *Hazzunût* no modo *Ahavah Rabbah*. A abertura da obra também faz menção à *Mah Tovu*, um exemplo de cantos recitativos em modo *Adonay Malak* (Knapp, 1970-71).

Figura 9. *Mah Tov* em *Avodath Hakodesh* (a) e modo *Adonay Malak* (b). Fonte: Newlin, 1947, p.447.

Avodath Hakodesh é considerada a principal obra de Bloch nos anos 30, juntamente com o seu Concerto para Violino. Sobre o Serviço Sagrado, o musicólogo Menashe Rabinowitz referiu tratar-se de uma obra religiosa muito diferente da música cantada nas sinagogas, com maior pujança e expressividade, quer pelo Cantor e coro, quer pelo uso de instrumentos, levando a pensar no que a música religiosa judaica perdeu, ao longo dos

séculos, ao restringir o uso de instrumentos nas sinagogas (Lemaire, 2001).

3.2.3 *Voice in the Wilderness*

Obra em seis movimentos (sem títulos) que evoca reminiscências de *Schelomo*, podendo ser considerada sua sucessora espiritual, uma vez que o violoncelo (solista) expressa a voz e os sentimentos dos judeus (Newlin, 1947).

O violoncelo dita o tom meditativo e sombrio em *Voice in the Wilderness*. Nesta obra, reaparece o “*Bloch rhythm*”, termo cunhado por Kushner, que designa o *Scotch snap* e seu reverso. Outras marcas típicas de Bloch estão presentes, em particular a mudança constante de métrica e tempo, o paralelismo e a “orientalização” da segunda aumentada (Kushner, 1980).

Cada um dos seis movimentos inicia-se com uma longa introdução orquestral a anteceder o solista. Ao longo de toda peça, aparecem características típicas de Bloch (conforme figura 10), nomeadamente a matiz modal, a segunda aumentada “orientalizada”, oitavas dobradas no baixo, quartas e quintas paralelas, além da expressão profunda e sombria que resume a obra do compositor (Newlin, 1947).



Figura 10. Excerto de *Voice in the Wilderness*. Fonte: Newlin, 1947, p. 456.

3.2.4 Suite Hébraïque, *From Jewish Life, Abodah, Visions et Prophéties*, Seis Prelúdios para Órgão e Quatro Marchas Nupciais

A *Suite Hébraïque* (Suite Hebraica) faz referência ao judaísmo, evidente no título, mas possui um tom leve e jovial, algo raro entre as composições de Bloch, particularmente dentro dessa temática (Kushner, 1980).

No primeiro movimento, *Rapsodie*, há referências à *Shemot* (*Ne'ilah*),

enquanto no segundo, *Processional*, à *Kerobot* nº3 (melodia de *Kalirie*) e à *Akot Ketanhah* (*Salonica*, de influência grega). No terceiro movimento, *Affirmation*, aparecem referências à *Geshem* (persa-árabe) e *Hazzanût*, em pequenos fragmentos modificados. Estas citações foram anotadas pelo próprio Ernest Bloch no manuscrito da obra (Knapp, 1970-71).

A peça *Abodah* inclui a transcrição do cântico *Whakkohanim*, utilizado pelo rabino no templo, no dia da Expição (Knapp, 1970-71).

As demais obras contêm igualmente referências judaicas, sendo algumas compostas para uso na sinagoga, particularmente com piano ou órgão, instrumentos permitidos no contexto litúrgico.

O estilo de Ernest Bloch modificou-se a partir dos anos 20, sendo que as peças do Ciclo Judaico encerraram uma etapa no repertório do compositor. As composições posteriores, mesmo aquelas em que Ernest Bloch retoma os temas judaicos, possuem características diferenciadas, quer pela sua identidade amadurecida, quer por outras influências posteriores, nomeadamente do neo-classicismo de Igor Stravinsky e Paul Hindemith. Sua técnica de composição o coloca dentro dessa corrente, embora seu diferencial seja a influência dos elementos raciais judaicos que estão presentes em toda sua obra. Inclusive em composições que não fazem referência directa ao Judaísmo, essas características persistem, como pode-se observar no Concerto para Violino (Seo, 2011).

3.3 Ernest Bloch, o violino e o judaísmo: Concerto para Violino (1938)

O violino foi o instrumento que Bloch estudou desde muito cedo, tendo como professores grandes violinistas, como Eugène Ysaye. Paralelamente, dedicou-se à composição e, após algum tempo, essa passou a ocupar a maior parte de sua vida, juntamente com outras actividades pedagógicas e de regência. Bloch, enquanto instrumentista, abandonou o violino, não deixando porém de dedicar-se à composição peças para o instrumento. Sua grande obra

para violino surge em 1938, após um período de sete anos de maturação: o Concerto para Violino. O concerto revela traços característicos de Bloch enquanto compositor, em sua maioria advindos da tradição musical judaica (e.g. “orientalização”), embora o tema principal deste Concerto seja extraído de melodias dos índios norte-americanos.

As composições para violino revelam elegância, gosto e refinamento, conforme a escola franco-belga de abordar o instrumento. O violino solo é empregue no modo *obbligato*, tratando o tema de forma cíclica, evidenciando uma tendência a seguir a tradição de César Franck, evitando o uso de material grandioso e eloquente no violino (Kushner, 1980).

Assim como ocorrem nas demais composições de Bloch, o instrumento solista sobressai-se pela expressividade, mais que unicamente pela técnica ou pelo puro virtuosismo. Embora a técnica avançada e o virtuosismo possam estar presentes, devem servir como fundamento para uma obra que conte uma história ou revele sentimentos do compositor (Gatti & Baker, 1921).

Bloch havia sido violinista antes mesmo de dedicar-se à composição, e, apesar de sua biografia revelar a existência de outros concertos para esse instrumento, teve apenas um Concerto para Violino publicado, uma verdadeira obra prima que revela a genialidade e o planejamento do compositor, num triunfo de coração e intelecto (Schwartz, 1995).

O Concerto para Violino foi composto principalmente na Suíça, em Châtel Haute Savoie, gradualmente entre 1930 e 1937, sendo concluído em janeiro de 1938. Apesar de não tocar violino há quase 30 anos, Bloch retoma a prática do instrumento a fim de testar as idéias musicais que possuía para esta obra. O concerto é dedicado ao grande violinista húngaro Joseph Szigeti, que Bloch conhecera anos antes como um jovem prodígio, quando Bloch regia a Orquestra de Lausanne (Schiff et al., 2007).

Os principais temas do concerto foram extraídos de canções indígenas americanas que Bloch conhecera ao visitar o Novo México, mas os motivos centrais evocam cantos da Bíblia. Logo na abertura, utiliza um intervalo de quinta, o mesmo utilizado ao soprar o *shofar* em festas tradicionais (Schiff et al., 2007).

Ernest Bloch chegou a ser identificado pela crítica musical como um compositor nacionalista, segundo seu estilo, pois buscava inspiração nos elementos nativos, como da América, nação que o acolheu, mas principalmente a partir de suas raízes étnicas judaicas, que alguns estudiosos definem também como nacionalismo hebraico. No Concerto para Violino, o compositor conseguiu incluir essas duas correntes nacionalistas, destacando o tema inicial – o tema principal do concerto – extraído da cultura indígena, original dos povos norte-americanos, mas incluindo melodias judaicas, principalmente em temas propostos no segundo andamento.

A composição de 1938 apresenta muitas das características principais de Bloch, nomeadamente a segunda aumentada “orientalizada”, as quintas paralelas, o “*Bloch rhythm*”, o motivo central de quatro notas (Newlin, 1947).

O primeiro movimento possui uma abertura orquestral que traduz as citadas características representativas do compositor, com o motivo germinal de quatro notas (E-A-G-E), conforme a figura 11. A entrada do violino solo é livre, rapsódica, tipo cadencial, com um carácter misterioso, até a exposição do violino do tema central, anteriormente exposto pela orquestra. A peça prossegue com a alternância constante entre o solista e a orquestra sobre um baixo *ostinato*, em direcção ao objectivo final. Diferentes temas remetem sempre para o motivo principal no decorrer da obra.



Figura 11. Excerto do Concerto para Violino. Motivo E-A-G-E, “*Bloch rhythm*” e quintas paralelas Fonte: Newlin, 1947, p. 458.

A abertura de estilo fanfarra e a introdução lenta parecem apontar para um primeiro andamento equivalente a uma *sonata allegro*. O violino alterna entre momentos de grandiosidade e heroísmo, sobre uma paisagem musical

(orquestra) que faz recordar outros tempos.

O concerto começa e termina em Lá menor, mas na realidade está sempre a mudar de tonalidade numa fluidez impressionante. Trata-se de uma obra que reflecte as idéias e o trabalho exaustivo do compositor. Bloch realizou o trabalho indicativo de dinâmica e técnica interpretativa do violino. Além disso, realizou também a redução para piano, após ter finalizado a orquestração completa, sendo integralmente responsável pelo concerto. Mesmo a longa cadência do violino (figura 12) no primeiro andamento, composta pelo próprio Bloch, mantém características relevantes da obra (E.B., 1939).

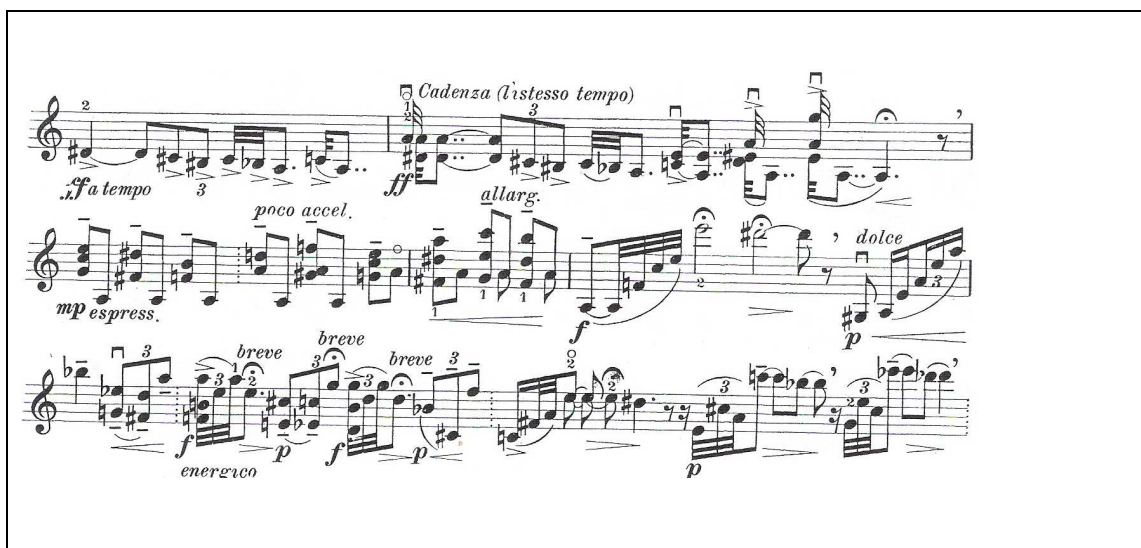


Figura 12. Excerto da cadência do Concerto para Violino

No primeiro andamento, o compositor apresenta, no motivo cadencial, o ritmo característico de sua obra, o “Bloch rhythm”. Há um momento de suavidade após a cadência, fazendo imaginar o rei David a tocar sua harpa, antecedendo um final mais agitado que culmina no fim do andamento.

O segundo movimento possui uma aura mística, uma vez que alguns segmentos requerem violino com surdina (Schiff et al., 2007).

O tema reaparece, como ocorre numa sarabanda, além de empregar o “Bloch rhythm”, movendo-se harmonicamente em quintas paralelas. Nesse movimento, reaparecem temas já apresentados no primeiro andamento, como

pode-se observar na figura 13 (a partir de 51). Logo a seguir (a partir de 52) aparece o tema principal do segundo andamento, talvez o mais tipicamente inspirado em melodias judaicas, com características relevantes como a segunda aumentada.

A orquestra de cordas praticamente não aparece nos 100 compassos que perfazem esse segundo andamento. Apesar de não ser uma obra de inspiração judaica, Schwartz (1995) revela que esse movimento o faz pensar em Moisés olhando sobre o Gilead, onde ele não pode ir, com serenidade e arrependimento.

A fluidez tonal é evidente nesse andamento, com uma mistura de Fá sustenido Maior e Ré sustenido menor, com um introdução em Mi bemol e um final em Fá sustenido menor. As mudanças de tonalidade evidenciam as alternâncias de humor que tomam conta do compositor, bem como sua imaginação (E.B., 1939).

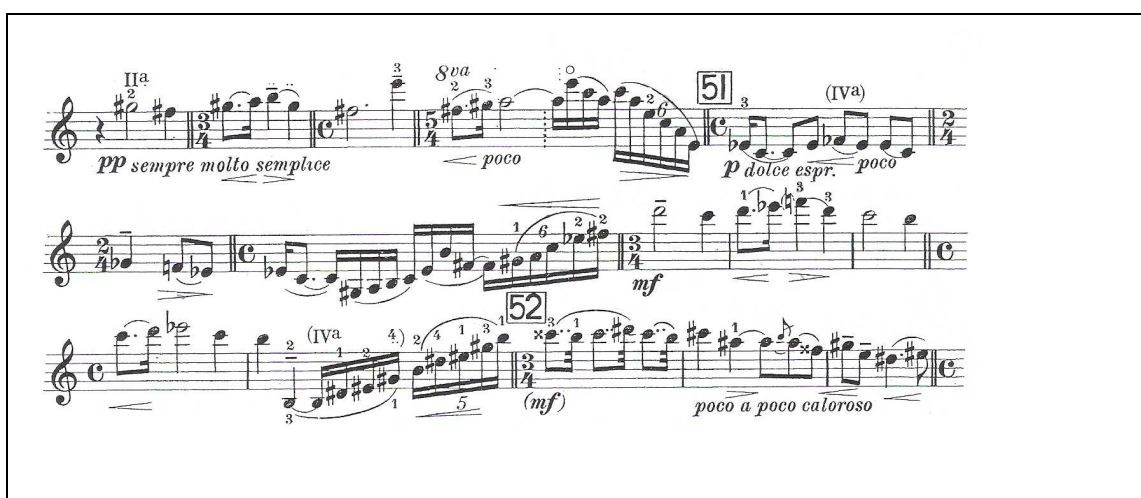


Figura 13. Tema do segundo movimento do Concerto para Violino

O terceiro andamento (Deciso), por sua vez, retoma o tema de abertura de forma categórica e apaixonada até o final (Schiff et al., 2007). Inicia com o violino em referência directa ao motivo principal, reafirmando a forma cíclica. Bloch utiliza o motivo básico tanto harmonicamente como melodicamente, integrando-o aos acordes finais do concerto (Newlin, 1947).

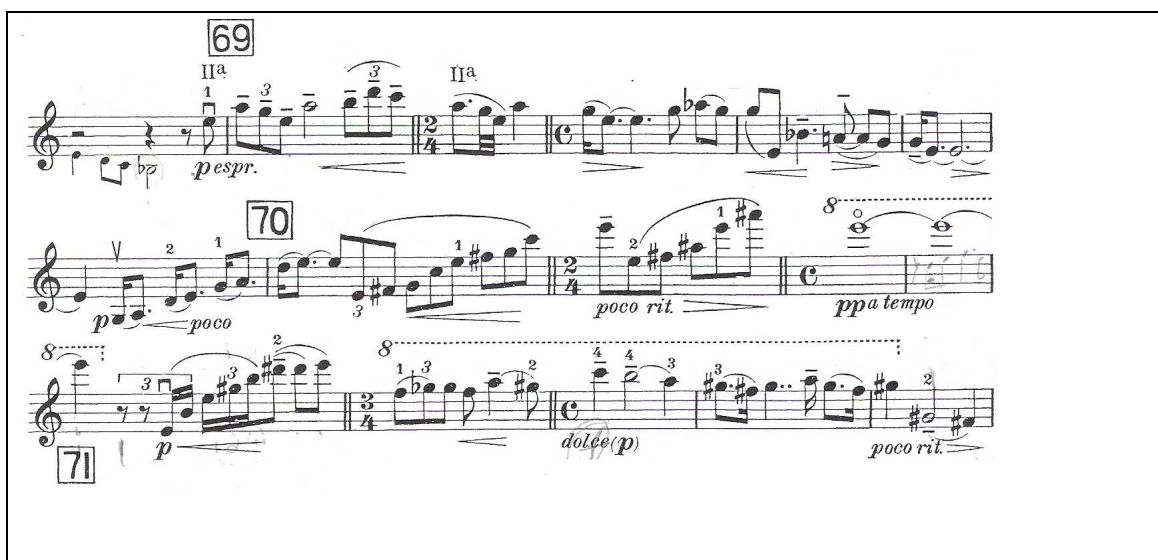


Figura 14. Excerto do terceiro movimento do Concerto para Violino

Nesse último movimento o violino prevalece, participando de uma dança complexa, num ritmo de auto-afirmação.

O Concerto para Violino, de Bloch, revela alguma influência de Richard Wagner e Anton Bruckner, na forma como o material musical é abordado ao longo da composição. Bloch utiliza-se do método de Wagner do *leitmotif*, que também foi desenvolvido por Bruckner em sinfonias. O método do *leitmotif* consiste na utilização de gestos musicais curtos que podem ser reunidos e soar simultaneamente, trazendo unidade e força à composição, construindo uma obra em torno da história ou plano, em vez de formas musicais tradicionais.

Apesar de utilizar muito bem a estrutura celular para compor, como Wagner e seu *leitmotif*, Bloch difere de Bruckner ao desenvolver uma arquitetura musical complexa. Bloch cria e manipula aproximadamente 20 células musicais para construir a temática do concerto, as quais aparecem em todos os movimentos, conduzindo o ouvinte ao longo da história criada pelo compositor (Schwartz, 1995).

A definição de Bloch sobre o concerto remete a passagens bíblicas que o inspiraram nesta obra. Bloch procurou compor uma música que evidenciasse a novidade dos Patriarcas judeus, a violência dos livros proféticos, o amor dos judeus pela justiça, o desespero do Eclesiastes, o arrependimento do Livro de Jó, a sensualidade do Cântico dos Cânticos, referindo-se à sua interpretação

sobre alguns dos livros da Bíblia Hebraica (Schiff et al., 2007).

O violinista Joseph Szigeti realizou a *première* do concerto em Cleveland, em 15 de Dezembro de 1938, com a regência de Dimitri Mitropoulos. A crítica da época referiu como uma obra única, de elevada qualidade e com evidentes associações judaicas. Szigeti voltou a tocar e gravar o concerto de Bloch, da mesma forma que Yehudi Menuhin e Zina Schiff, embora seja ainda pouco presente no repertório de violinistas na actualidade (Schiff et al., 2007).

Ernest Bloch não fundou uma nova corrente musical, mas conseguiu criar composições que expressam uma nobreza de alma que ressaltam o respeito à música judaica, de uma forma autêntica do compositor, que dignifica a história e o sofrimento de um povo, algo intrínseco a suas origens (Newlin, 1947).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura judaica, com mais de 4000 anos de história, revela-se muito abrangente e rica para limitá-la em poucas páginas. A revisão teórica realizada sobre a cultura e a música que advém do Judaísmo serve como base para compreender a vida e a obra de Ernest Bloch, compositor de origem judaica com um estilo pessoal, que aborda aspectos mais primitivos e orientais da música de seus antepassados, fundamentados na formação ocidental de composição sobretudo nas escolas francesa e alemã. O resultado é uma obra que reflecte a identidade do compositor que acredita que a música transmite uma intenção e tem um significado mais produzido pelos instintos que pelo intelecto.

Entretanto, isso não significa que o compositor não tenha conhecimento amplo das técnicas de composição, pois suas orquestrações revelam o exaustivo estudo por ele realizado sobre a obra dos grandes mestres, tais como Bach, Wagner e Debussy. Tendo o saber presente, o processo de criação ocorria naturalmente para o compositor.

Nas palavras do próprio compositor, uma música ou qualquer trabalho de arte “...characterizes its author, whether or not he is willing to admit it, in the most truthful, most complete manner. It reveals – even unbeknown to him – his inmost nature, his virtues and faults, his temperament, and the degree of his intellectual and emotional faculties⁴”. (Bloch & Frank, 1933, p.374)

O estilo de Ernest Bloch pode ser considerado moderno, embora o enquadrem como um compositor tradicional, neo-clássico. No entanto, tais rótulos não definem completamente o estilo de Bloch, que se permitia algumas liberdades harmónicas e rítmicas nas composições, tais como choques tonais e mudanças de tonalidade, mas que parecem naturais e lógicas em sua música

⁴ “... caracteriza o autor, esteja ele disposto a admiti-lo ou não, na sua forma mais verdadeira, da maneira mais completa. Isso revela – mesmo sem o seu conhecimento – sua natureza íntima, suas virtudes e seus defeitos, seu temperamento, e o grau de suas faculdades intelectuais e emocionais.” (tradução livre)

(Gatti & Baker, 1921).

Contudo, o compositor rejeitava enquadramentos e rótulos, e questionava-se sobre a música moderna de seu tempo. Sugeriria que a percepção sobre a música muda com o passar dos anos, e, mesmo aquilo que causa estranhamento no princípio, pode tornar-se “normal” tempos depois. Na percepção do compositor, os “grandes”, como Bach, Beethoven, Wagner, Debussy e Strauss permanecem ao longo dos tempos (Bloch, 1924).

Ernest Bloch observava que a música realizada desde antes da Primeira Guerra Mundial estava demasiado obcecada com a técnica, com a paixão pelo virtuosismo, no sentido da perfeição mecânica. O virtuosismo e a técnica como expressão do intelectualismo eram fortemente exaltados. O período conturbado de guerra parece ter tido um efeito perverso sobre a história da arte, com a exaltação pura do virtuosismo e do automatismo em substituição da vida (Bloch & Frank, 1933).

Bloch pensava a música de seu tempo dividida em duas correntes: uma, produto da indústria, algo comercial, música para as massas, e outra, em que músicos repetem os mesmos programas indefinidamente em busca da perfeição técnica como um fim. Apesar de reconhecer que as barreiras intelectuais existem, enquanto compositor Bloch procurava ultrapassá-las, utilizando a música também como forma de expressão emocional, étnica e, sobretudo, pessoal.

Na música de Bloch, o virtuosismo e a técnica estéril não têm espaço. Os elementos culturais e emocionais estão sempre presentes, pois a arte só tem sentido se for uma expressão de aspectos essenciais da vida. Bloch acreditava que os povos primitivos possuíam formas de expressão artística superiores, buscando inspiração na natureza e em seus povos antepassados.

Em suas composições, Ernest Bloch queria ser apenas ele próprio. Antes de ser compositor, foi também violinista. Quando criança, foi considerado um prodígio, tendo seguido a escola franco-belga de Eugene Ysaye. Na idade adulta, abandona o violino para dedicar-se exclusivamente à composição. Em suas composições para violino, não visa a obtenção de um virtuosismo técnico puramente. O instrumento, para Bloch, como o violino, apresenta-se como

protagonista de uma história a ser descrita no decorrer de uma peça, tal como na famosa obra *Schelomo* para violoncelo.

Nas suas composições para violino, observa-se o carácter tipicamente judeu que Bloch lhes confere, além de procurar envolver toda a sua técnica ocidental, nomeadamente a partir de sua formação enquanto violinista. O contacto posterior com violinistas extremamente importantes, como Joseph Szigeti e Yehudi Menuhin, impulsionou a realização de obras expressivas e tecnicamente complexas para violino, em particular o Concerto para Violino (1938) e as Suites para Violino Solo nº1 e nº2 (1958).

Apesar de não primar pelo virtuosismo, sua obra para violino foi reconhecida por grandes violinistas, como Yehudi Menuhin, que comentou sobre as suítes: “*The greatest music he wrote during the last period of his life may be found in his suites for solo strings, three for cello and two for violin, perhaps the finest since Bach. Into these suites he poured his most profound musical thoughts with great logic and eloquence.*”⁵ (Menuhin, citado por Steinberg, 2006, p.21)

A complexa obra de Ernest Bloch, ainda que seja reconhecida, poderia ser mais presente nos repertórios de música erudita. As composições do Ciclo Judaico (e.g. *Schelomo*) e as de temática judaica posteriores ao ciclo (e.g. *Baal Shem, Avodath Hakodesh*) são aquelas ainda hoje com maior destaque. O Concerto para Violino e as Suites para Violino são exemplos de composições que combinam expressividade e técnica, mas que não fazem parte de um repertório violinístico constante, principalmente na Europa.

O legado musical de Ernest Bloch permanece vivo através de seus netos, que gerem uma fundação com o seu nome (*The Ernest Bloch Foundation*) nos Estados Unidos da América, e, em particular, na costa oeste americana, onde o compositor teve maior influência e é anualmente lembrado em um festival em sua homenagem (Steinberg, 2006).

A presente dissertação de mestrado consistiu numa revisão bibliográfica,

⁵ “A grandiosa música que ele escreveu durante o último período da sua vida pode ser encontrada nas suas suítes para cordas solo, três para violoncelo e duas para violino, talvez as melhores desde Bach. Nessas suítes ele derramou seus mais profundos pensamentos musicais com grande lógica e eloquência.” (tradução livre)

visando compreender a obra de Ernest Bloch e a influência do Judaísmo sobre suas composições, particularmente para violino. Sendo uma revisão abrangente, foi apenas possível abordar genericamente alguns tópicos. A limitação consiste em não aprofundar algumas obras que mereceriam maior destaque. No entanto, o trabalho permite uma visão geral da biografia e das composições de Bloch, bem como o conhecimento daquilo que fundamenta sua vida e obra: a cultura judaica.

Dessa forma, o trabalho cumpriu seu objectivo de conhecer mais profundamente a cultura judaica, sua música religiosa e tradicional, e a relação da mesma com o compositor Ernest Bloch, uma figura relevante da música do século XX. Autor este que marcou o panorama musical com um estilo pessoal, produzindo uma música com expressão e identidade singulares que mesclam elementos étnicos à música erudita ocidental, sendo essa uma das grandes contribuições para o enriquecimento da música do século XX.

Referências Bibliográficas

- Biberfeld, D. (1964). *A book of jewish concepts*. Nova Iorque: Hebreu Publishing Company.
- Biberfeld, P. (1948). *Universal jewish history*. Nova Iorque: The Spero Foundation.
- Bloch, E. (1924). What is Modern Music? *Music Supervisors' Journal*, 10 (4), 46-51.
- Bloch, E., & Frank, W. (1933). Man and Music. *The Musical Quarterly*, 19 (4), 374-381.
- Brackman, H. (1999). Through the prism of race and slavery. *AJS Review*, 24 (2), 325-226.
- Brody, E. (1982). Romain Rolland and Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 68 (1), 60-79.
- Brotman, C. (1998). The Winner Loses: Ernest Bloch and His America. *American Music*, 16 (4), 417-447.
- Chapman, E. (1934). Ernest Bloch. *The Musical Times*, 75 (1092), 121-123.
- Chapman, E. (1955). Ernest Bloch at 75. *Tempo, New Series*, 35, 6-9 + 11-12.
- Chissell, J. (1943). Style in Bloch's Chamber Music. *Music & Letters*, 24 (1), 30-35.
- Cohen, J.M. (2004). Review (untitled). *Association for Jewish Studies - AJS Review*, 28 (2), 298-403.
- E.B. (1939). Review: Bloch, Ernest, Concerto, A minor, for Violin and Orchestra. *Music & Letters*, 20 (2), 213-214.
- Edelman, M.B. (1990). Exploring the Rich Tradition of Jewish Music. *Music Educators Journal*, 77 (1), 35-39.
- Gatti, G.M., & Baker, T. (1921). Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 7 (1), 20-38.

- Hen, F.J. (1972). Folk instruments of Belgium: part I. *The Galpin Society Journal*, 25, 87-132.
- Israel State (2012). *Israel Government Portal*. Acedido a Março 31, 2012. Disponível em <http://www.gov.il/firstgov/english>
- Knapp, A. (1970-1971). The Jewishness of Bloch: Subconscious or Conscious? *Proceedings of the Royal Musical Association*, 97, 99-112.
- Kushner, D.Z. (1980). Ernest Bloch: A Retrospective on the Centenary of His Birth. *College Music Symposium*, 20 (2), 77-86.
- Lemaire, F. C. (2001). *Le destin juif et la musique*. França: Fayard.
- Lewinski, J., Hendrickson, A., & Hirsch, A. (s/d). *Bibliographical*. The Ernest Bloch Legacy. Acedido a Novembro 15, 2011. Disponível em http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=79290
- Móricz, K. (2001). Sensuous pagans and righteous jews: changing concepts of jewish identity in Ernest Bloch's Jézabel and Schelomo. *Journal of the American Musicological Society*, 54 (3), 439-491.
- Nettl, P. (1964). Jewish connections of some classical composers. *Music & Letters*, 45 (4), 337-344.
- Newlin, D. (1947). The later works of Ernest Bloch. *The Musical Quaterly*, 33 (4), 443-459.
- Perelson, I. (1998). Power Relations in the Israeli Popular Music System. *Popular Music*, 17 (1), 113-128.
- Reider, J. (1929). Idelsohn's history and other works on jewish music. *The Jewish Quaterly Review, New Series*, 19 (3), 313-319.
- Reider, J. (1954). Review: The modern renaissance of jewish music. *The Jewish Quaterly Review*, 45 (1), 64-66.
- Rimmer, F. (1959). Ernest Bloch's Second String Quartet. *Tempo, New Series*, 52, 11-16 + 19.
- Ringer, A.L. (1965). Musical Composition in Modern Israel. *The Musical Quaterly*, 51 (1), 282-297.

- Rohde, I.L., Levin, N.W., Milken, L., Schola Hebraeica, & The New London Children's Choir (2003). *Jewish Voices in the New World*. Chants and Prayers from the American Colonial Era [Audio CD]. Canada: Milken Archive/Naxos.
- Rorem, N. (1990). Leonard Bernstein (An Appreciation). *Tempo, New Series*, 175, 6-9.
- Sarna, J.D. (1990). American Jewish History. *Modern Judaism*, 10 (3), 343-365.
- Schiff, Z., Serebrier, J., & Royal Scottish National Orchestra (2007). *Ernest Bloch. Violin Concerto. Baal Shem. Suite Hébraïque* [Audio CD]. EU: Naxos.
- Schwartz, S. (1995). *Ernest Bloch – Concerto for Violin and Orchestra*. Acedido a Dezembro 20, 2011. Disponível em <http://classical.net/music/comp.lst/works/bloch/vlnconc.php>
- Sed-Rajna, G. (2000). *L'ABCdaire du Judaïsme*. Paris: Flammarion.
- Seo, M. (2011). *Ernest Bloch's Musical Style From 1910 To 1929. A Shift from Judaic Identity to Modern Identity*. Tese de Doutorado, Faculty of the Graduate School, The University of North Carolina at Greensboro, Estados Unidos da América.
- Steinberg, N. (2006). *Ernest Bloch*. Composer in Nature's University. Estados Unidos da América: The Oregon Coast Council for the Arts.
- Stitskin, L. (1937). *Judaism as a religion. A series of holiday sermons*. Nova Iorque: Bloch Publishing Company.
- The Ernest Bloch Foundation (s/d). *Ernest Bloch Legacy*. Acedido a Novembro 15, 2011. Disponível em <http://www.ernestbloch.org>